PUBLIKATIONEN DER GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE

XXXII.

DIE ROMANISCHE MONUMENTALMALEREI IN DEN RHEINLANDEN

VON

PAUL CLEMEN

MIT 42 TAFELN IN LICHT- UND FARBENDRUCK
UND 548 ABBILDUNGEN IM TEXT

DÜSSELDORF 1916
L. SCHWANN · KGL. HOF- UND VERLAGSBUCHHANDLUNG

DRUCK VON L. SCHWANN · DÜSSELDORF

HERRN
GEHEIMEN KOMMERZIENRAT
DR. PHIL. HONORIS CAUSA

EMIL VOM RATH

ZUM
83. GEBURTSTAGE

STIFTER UND PATRONE
DER GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE
NACH DEM STANDE VOM 1. MÄRZ 1916.

SEINE MAJESTÄT DER KAISER UND KÖNIG ALS PATRON.
SEINE KÖNIGLICHE HOHEIT DER GROSSHERZOG FRIEDRICH II. VON BADEN ALS PATRON.
IHRE KÖNIGLICHE HOHEIT DIE PRINZESSIN ADOLF ZU SCHAUMBURG-LIPPE, PRINZESSIN VON PREUSSEN, ALS PATRONIN.

❖

DER RHEINISCHE PROVINZIALVERBAND.

I. STIFTER.

1. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. iur. et phil. Gustav v. Mevissen, Köln (1881); † 1899 Aug. 13.
2. Herr Adolf v. Carstanjen, Majoratsherr, Berlin (1893); † 1900 Juni 24.
3. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. phil. h. c. Emil vom Rath, Köln (1894).
4. Die Dr.-Joh.-Friedr.-Böhmerschen Nachlaß-Administratoren und Testaments-Exekutoren, Frankfurt a. M. (1898).
5. Frau Paul Stein, Elise, geb. v. Mevissen, Köln (1900).
6. Herr Geh. Kommerzienrat Gust. Michels, Köln (1900); † 1909 Juli 24.
7. Frau Geh. Kommerzienrat Dr. Gust. v. Mevissen, Therese, geb. Leiden, Köln (1900); † 1901 Nov. 10.
8. Herr Artur v. Osterroth-Schönberg, Schloß Schönberg (1905).
9. Herr Geh. Kommerzienrat Gust. Selve, Bonn (1907); † 1909 Nov. 7.
10. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. phil. h. c. Louis Hagen, Köln (1911).
11. Herr Geh. Kommerzienrat Joh. N. Heidemann, Köln (1911); † 1913 April 2.
12. Herr Geh. Kommerzienrat Theod. Frhr. v. Guilleaume, Köln (1911).
13. Herr Friedr. Frhr. Waldbott v. Bassenheim, k. k. Kämmerer, Tolcsva, Ungarn (1912).
14. Herr Max Pfeifer, Sittarder Hof bei Elsdorf (1912).
15. Herr Diedrich Baedeker, Verlagsbuchhändler, Inhaber der Firma G. D. Baedeker, Essen (1915).
16. Herr Hugo Schoeller, Düren (1916).
17. Herr Wirkl. Geh. Oberjustizrat Adolf Ratjen, Oberlandesgerichtspräsident, Düsseldorf (1916).
18. Herr Toni Ruhr, Fabrikbesitzer, Euskirchen (1916).

II. PATRONE

1. Die Stadt Aachen (1881).
2. Herr Kommerzienrat Dr. iur. Alb. Ahn, Verleger, Köln (1911).
3. Frau Geh. Kommerzienrat Otto Andreae, Johanna, geb. Steinkauler, Köln (1910).
4. Se. Durchlaucht der Prinz und Herzog Anton Wilhelm v. Arenberg, Bonn (1914).
5. Die Stadt Barmen (1881).
6. Herr Kommerzienrat Friedr. Bayer, Fabrikbesitzer, Elberfeld (1907).
7. Herr Dr. Alb. Blank, Ehrenbürger von Höchst, Hofheim (1909).
8. Herr Geh. Kommerzienrat Rud. Böcking, Halbergerhütte (1907).
9. Herr Frhr. J. W. v. Boetzelaer, Kgl. Niederländ. Konsul, Krefeld-Bockum (1901).
10. Die Stadt Bonn (1881).
11. Herr Geh. Kommerzienrat Arthur Camphausen, Köln (1893).
12. Herr Amtsgerichtsrat a. D. Eduard Carp, Düsseldorf (1907).
13. Herr Kommerzienrat Max Charlier, Fabrikant, Köln (1913).
14. Herr Kommerzienrat Paul Charlier, Fabrikant, Köln-Mülheim (1905).
15. Herr Arthur Deichmann, Bankier, Köln-Marienburg (1913).
16. Herr Karl Theod. Deichmann, Bankier, Köln (1906).
17. Herr Wilh. Theod. v. Deichmann, Bankier, Mehlem (1902).
18. Die Stadt Düren (1891).
19. Die Stadt Düsseldorf (1881).
20. Die Stadt Duisburg (1881).
21. Die Stadt Elberfeld (1881).
22. Das Gräflich Eltzische Oberrentamt, Moselkern (1907).
23. Der Landkreis Essen (1892).
24. Die Stadt Essen (1896).
25. Herr Geh. Justizrat Robert Esser, Köln (1896).
26. Frau Geheimer Rat Joh. Franck, Friederike, geb. Nelke, Bonn (1914).
27. Herr Alois Fritzen, Landesrat a. D., Düsseldorf (1891).
28. Herr Geh. Justizrat Stephan Fröhlich, Notar, Köln (1904).
29. Herr Egon Graf v. Fürstenberg-Stammheim, Kaiserl. Legationsrat, Generalkonsul, Budapest (1909).
30. Die Stadt M. Gladbach (1902).
31. Frau Walter Gontermann, geb. Henckels, Siegen (1911).
32. Herr Wilh. Grevel, Rentner, Düsseldorf (1907).
33. Herr Rich. Grüneberg, Fabrikbesitzer, Köln (1909).
34. Herr Charles Eugène Günther, Kaufmann, London E. C. (1906).
35. Frau Kommerzienrat Franz Karl Guilleaume, Antonie, geb. Gründgens, Köln (1893).
36. Herr Kommerzienrat Arnold v. Guilleaume, Köln (1895).
37. Herr Geh. Kommerzienrat Max v. Guilleaume, Köln (1892).
38. Herr Geh. Kommerzienrat Frhr. Theodor v. Guilleaume, Fabrikbesitzer, Köln (1889).
39. Herr Kommerzienrat Franz Hagen, Fabrikbesitzer, Konsul von Peru, Köln (1907).
40. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. phil. h. c. Louis Hagen, Bankier, Köln (1896).
41. Herr Geh. Kommerzienrat Franz Haniel, Fabrikbesitzer, Mitglied des Herrenhauses, Düsseldorf (1895).
42. Frau Geh. Kommerzienrat August Heuser, Eugenie, geb. Nicolovius, Köln (1904).
43. Herr Karl von der Heydt, Bankier, Berlin (1889).
44. Herr Geh. Kommerzienrat Wilhelm Hoesch, Fabrikbesitzer, Düren (1900).
45. Die Fürstl. Hohenzollernsche Hofbibliothek, Sigmaringen (1881).
46. Frau Aug. Joest, Fanny, geb. Camphausen, Brühl (1894).
47. Herr Jakob Jores, Stadtverordneter, Krefeld (1910).
48. Herr Heinrich Kellner, Kaufmann, Köln (1899).
49. Herr Geh. Kommerzienrat Dr.-Ing. Adolf Kirdorf, Aachen-Burtscheid (1904).
50. Die Stadt Koblenz (1888).
51. Die Stadt Köln (1881).
52. Se. Eminenz der Kardinal-Erzbischof von Köln, Dr. Felix v. Hartmannn, Köln (1914).
53. Frau Ernst Königs, Johanna, geb. Bunge, Köln (1905).
54. Die Stadt Krefeld (1881).
55. Herr Geh. Regierungsrat Dr. Herm. v. Krüger, Beigeordneter, Schloß Eller bei Düsseldorf (1905).

56. Herr Dr. iur., Dr. phil. h. c. Gustav Krupp v. Bohlen und Halbach, Legationsrat a. D. und Kammerherr, Hügel bei Essen (1906).
57. Frl. Josephine Küppers, Köln (1910).
58. Herr Gottlieb v. Langen, Rittergutsbesitzer, Burg Zieverich (1897).
59. Herr Hans Karl Leiden, Köln (1895).
60. Herr Geh. Kommerzienrat Moritz Leiffmann, Düsseldorf (1914).
61. Herr Kommerzienrat Karl Leverkus sen., Fabrikbesitzer, Köln (1907).
62. Frau Freifrau Theod. v. Liebig, Angelika, geb. Clemens, Schloß Gondorf bei Koblenz (1891).
63. Herr Kommerzienrat Adolf Lindgens, Fabrikbesitzer, Köln-Bayenthal (1910).
64. Herr Dr. iur. Heinr. v. Loesch, Rittergutsbesitzer, Ober-Stephansdorf (Schles.) (1905).
65. Herr Dr. iur. Gust. v. Mallinckrodt, Stadtverordneter, Köln (1892).
66. Herr Dr. Paul v. Mallinckrodt, Rittergutsbesitzer, Schloß Wachendorf (1899).
67. Herr Wilh. v. Mallinckrodt, Bankier, Antwerpen (1905).
68. Die Benediktiner-Abtei S. Maria-Laach (1914).
69. Herr Justizrat Dr. iur. Karl Mayer-Leiden, Rechtsanwalt, Brühl (1894).
70. Frl. Mathilde v. Mevissen, Köln (1893).
71. Frl. Melanie v. Mevissen, Köln (1899).
72. Herr Wilh. Minlos, Kaufmann, Köln (1909).
73. Herr Geh. Legationsrat Graf Wilhelm von Mirbach-Harff, Fideikommißbesitzer, Mitglied des Herrenhauses, Gesandter, Athen (1901).
74. Die Stadt Mülheim a. d. Ruhr (1905).
75. Herr Kommerzienrat Alfred Neven-DuMont, Köln (1916).
76. Herr Prof. Georg Oeder, Düsseldorf (1912).
77. Frau Emil Oelbermann, Laura, geb. Nickel, Köln (1897).
78. Herr Karl Ohligschlaeger, Bankier, Aachen (1907).
79. Herr S. Alfr. Frhr. v. Oppenheim, Köln (1909).
80. Herr Geh. Kommerzienrat Wilh. v. Oswald, Koblenz (1896).
81. Herr Rob. Peill, Gutsbesitzer, Köln (1901).
82. Herr Geh. Kommerzienrat Karl Poensgen, Düsseldorf (1907).
83. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. phil. h. c. Emil vom Rath, Stadtverordneter, Köln (1881).
84. Herr Eug. Wilh. v. Rautenstrauch, Kaufmann, Köln (1908).
85. Der Kreis Rees (1897).
86. Herr Geh. Oberjustizrat Karl Reichensperger, Landesgerichtspräsident a. D., Koblenz (1896).
87. Die Stadt Remscheid (1902).
88. Herr Kommerzienrat Louis Röchling, Völklingen (1910).
89. Herr Kommerzienrat Paul Röchling, Generalkonsul, Saarbrücken (1914).
90. Die Stadt Saarbrücken (1910).
91. Se. Durchlaucht der Fürst und Altgraf zu Salm-Reifferscheidt, Schloß Dyck (1902).
92. Se. Durchlaucht der Fürst Alfred zu Salm-Salm, Anholt (1914).
93. Das Fürstl. Salm-Salmsche Archiv, Anholt (1914).
94. Herr Kommerzienrat Karl Scheibler, Fabrikbesitzer, Kgl. Niederländischer Konsul, Köln (1896).
95. Frau Geh. Kommerzienrat Wilh. Scheidt, Auguste, geb. Holthaus, Kettwig a. d. Ruhr (1899).
96. Herr Kommerzienrat Emil Schleicher, Messingfabrikant, Stolberg (Rhld.) (1905).
97. Herr Alfred Schmidt, Kaufmann, Köln-Lindenthal (1911).
98. Herr Kommerzienrat Dr. iur. Rich. v. Schnitzler, Kgl. Schwed. Konsul, Köln (1907).
99. Herr Geh. Kommerzienrat Arnold Schoeller, Düren (1905).
100. Herr Kommerzienrat Rudolf Schoeller, Düren (1916).
101. Herr Dr. Klemens Freiherr v. Schorlemer, Excellenz, Kgl. Kammerherr, Staatsminister und Minister für Landwirtschaft, Domänen und Forsten, Berlin (1899).
102. Herr Kommerzienrat Dr. Gust. Seligmann, Beigeordneter, Koblenz (1911).
103. Herr Reichsgraf Franz v. Spee, Excellenz, Kgl. Kammerherr und Schloßhauptmann von Düsseldorf, Mitglied des Herrenhauses, Schloß Heltorf (1885).
104. Frau Paul Stein, Elise, geb. v. Mevissen, Köln (1888).
105. Herr Hugo Stinnes, Hüttenbesitzer, Mülheim a. d. Ruhr (1905).
106. Frau Hugo Stinnes-Coupienne, Mülheim a. d. Ruhr (1905).

107. Ida Freifrau v. Stumm-Halberg, Schloß Halberg (1910).
108. Herr Geh. Justizrat D. theol., Dr. iur. et phil. Ulr. Stutz, Professor, Bonn (1915).
109. Herr Kommerzienrat Dr.-Ing. George Talbot, Fabrikbesitzer, Aachen (1907).
110. Der Herr Bischof von Trier, Dr. Felix Korum, Trier (1886).
111. Die Stadt Trier (1881).
112. Herr Dr. Walter Tuckermann, Köln (1913).
113. Frau Kommerzienrat Fritz Vorster, Hermine, geb. Langen, Köln-Marienburg (1913).
114. Herr Geh. Kommerzienrat Julius Vorster, Fabrikbesitzer, Köln (1892).
115. Herr Kommerzienrat Karl Wegeler, Koblenz (1913).
116. Herr Justizrat Wilh. Weisweiler, Notar, Köln (1911).
117. Herr Prof. Dr. H. Wendelstadt, Godesberg (1916).
118. Herr Peter Werhahn, Kaufmann, Neuß (1908).
119. Frau Rich. Zanders, Anna, geb. v. Siemens, Haus Leerbach (1907).

VERSTORBENE PATRONE.

Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Augusta (1881), † 1890 Jan. 7.
Ihre Majestät die Kaiserin und Königin Friedrich (1895), † 1901 Aug. 5.

1. Herr Geh. Kommerzienrat Otto Andreae, Köln (1889), † 1910 Februar 12.
2. Se. Durchlaucht der Prinz Johann Arenberg, Haus Pesch (1907), † 1914 April 3.
3. Se. Durchlaucht der Prinz Philipp v. Arenberg, Geistl. Rat, Eichstätt (1881), † 1906 August 11.
4. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. von Bardeleben, Oberpräsident a. D., Berlin (1881), † 1890 Jan.8.
5. Herr Professor Dr. Julius Baron, Bonn (1892), † 1898 Juni 9.
6. Herr Kommerzienrat Louis Beissel, Aachen (1905), † 1914 Juni 23.
7. Herr Friedr. Wilh. Blees, Kais. Bergmeister, Queuleu bei Metz (1895), † 1895 August 16.
8. Frau F. W. Blees, Queuleu (1895), † 1898 Juni 16.
9. Herr Geh. Kommerzienrat Eugen von Boch, Mettlach (1889), † 1898 November 12.
10. Frau Elis. Braun, geb. Freiin von Stumm, Saarbrücken (1902), † 1911 Juni 30.
11. Herr Peter von Carnap, Elberfeld (1881), † 1904 August 18.
12. Herr Adolf von Carstanjen, Berlin (1883), † 1900 Juni 24.
13. Frau Adolf von Carstanjen, Berlin (1900), † 1905 März 18.
14. Herr Dr. med. H. J. R. Claessen, Köln (1881), † 1883 Oktober 17.
15. Herr Geheimrat Dr. Karl Ad. Ritter von Cornelius, München (1881), † 1903 Februar 10.
16. Herr Kommerzienrat Joh. Cüpper, Aachen (1893), † 1910 Januar 8.
17. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. Heinrich v. Dechen, Excellenz, Bonn (1881), † 1889 Februar 5.
18. Frau Geheimrat Lila Deichmann-Schaaffhausen, Köln (1881), † 1888 Juli 7.
19. Herr Kommerzienrat Otto Deichmann, Köln (1902), † 1911 Januar 24.
20. Herr Kommerzienrat Theodor Deichmann, Köln (1881), † 1895 Juli 25.
21. Frau Kommerzienrat Theodor Deichmann, Köln (1895), † 1901 April 7.
22. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. Karl Delius, Aachen (1889), † 1914 August 26.
23. Herr Jakob Graf und edler Herr von und zu Eltz, Vukovár (1900), † 1906 Juni 26.
24. Herr Karl Graf und edler Herr von und zu Eltz, Eltville (1881), † 1900 Mai 26.
25. Herr August Elven, Köln (1889), † 1891 April 28.
26. Herr Ludwig Levin Frhr. v. Elverfeldt, Elberfeld (1881), † 1885 Mai 23.
27. Herr Johann Maria Farina, Köln (1889), † 1892 Februar 26.
28. Herr Kardinal-Erzbischof Dr. Ant. Fischer, Köln (1903), † 1912 Juli 30.
29. Frau Heinr. Foerster, Kempen (1892), † 1904 Mai 16.
30. Herr Geh. Reg.-Rat Dr. Joh. Franck, Bonn (1909), † 1914 Januar 23.
31. Herr Geh. Kommerzienrat Karl Friederichs, Remscheid (1897), † 1906 April 22.
32. Herr Gisb. Graf v. Fürstenberg-Stammheim, Excellenz, Stammheim (1889), † 1908 März 28.

33. Herr Theodor Freiherr v. Geyr zu Schweppenburg, Kgl. Kammerherr, beigeordneter Bürgermeister, Aachen (1881), † 1882 Juli 3.
34. Herr Wilh. Gobbers, Krefeld (1900), † 1906 April 27.
35. Herr Matthias H. Göring, Honnef (1881), † 1916 Februar 7.
36. Frau Friedr. Grillo, Essen (1895), † 1904 April 20.
37. Herr Kommerzienrat Dr. Herm. Grüneberg, Köln (1890), † 1894 Juni 7.
38. Frau Kommerzienrat Dr. Herm. Grüneberg, Köln (1894), † 1908 April 3.
39. Herr Geh. Kommerzienrat Emil Haldy, St. Johann (1889), † 1901 November 25.
40. Herr Geh. Kommerzienrat Hugo Haniel, Ruhrort (1881), † 1893 Dezember 15.
41. Herr Geh. Kommerzienrat Joh. N. Heidemann, Köln (1900), † 1913 April 2.
42. Herr Geh. Kommerzienrat Alex. v. Heimendahl, Krefeld (1888), † 1890 Dezember 29.
43. Herr Geh. Kommerzienrat Aug. Heuser, Köln (1894), † 1903 August 24.
44. Herr Geh. Oberjustizrat Alfred Freiherr v. Hilgers, Koblenz (1895), † 1910 Dezember 10.
45. Herr Eberhard Hoesch, Düren (1891), † 1907 November 6.
46. Herr Geh. Kommerzienrat Leop. Hoesch, Düren (1889), † 1899 April 21.
47. Herr Geh. Justizrat Prof. Dr. Herm. Hüffer, Bonn (1897), † 1905 März 15.
48. Herr Otto Jordan, Koblenz (1895), † 1900 April 9.
49. Herr Ernst Koenigs, Köln (1898), † 1904 Juli 24.
50. Herr Kommerzienrat F. W. Koenigs, Köln (1881), † 1882 Oktober 6.
51. Herr Kardinal-Erzbischof Dr. phil. Krementz, Köln (1886), † 1899 Mai 6.
52. Herr Wirkl. Geheimrat Dr. F. A. Krupp, Excellenz, Bredeney (1884), † 1902 November 22.
53. Herr Georg Küppers-Loosen, Köln (1899), † 1910 September 18.
54. Herr Heinr. C. Kuetgens, Köln-Sülz (1904), † 1910 November 13.
55. Herr Geh. Kommerzienrat Eugen Langen, Köln (1881), † 1895 Oktober 2.
56. Herr Ernst Leyendecker, Köln (1893), † 1902 Februar 6.
57. Herr Kommerzienrat Wilhelm Leyendecker, Köln (1889), † 1891 Juni 18.
58. Herr Theodor Freiherr von Liebieg, Schloß Gondorf (1889), † 1891 September 8.
59. Herr Ludwig von Lilienthal, Elberfeld (1881), † 1893 Juni 1.
60. Herr Geh. Justizrat Prof. Dr. Hugo Loersch, Bonn (1890), † 1907 Mai 10.
61. Herr Geh. Kommerzienrat Gust. v. Mallinckrodt, Köln (1896), † 1904 März 6.
62. Herr Kommerzienrat Julius Marcus, Köln (1889), † 1893 Januar 4.
63. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. Gustav von Mevissen, Köln (1881), † 1899 August 13.
64. Frau Geh. Kommerzienrat Dr. Gustav von Mevissen, Köln (1899), † 1901 November 10.
65. Herr Geh. Kommerzienrat Gust. Michels, Köln (1881), † 1909 Juli 24.
66. Herr Ernst Graf von Mirbach-Harff, Schloß Harff (1882), † 1901 Mai 29.
67. Herr Wilh. Graf von Mirbach-Harff, Schloß Harff (1881), † 1882 Juni 19.
68. Herr Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Albert Mooren, Düsseldorf (1881), † 1899 Dezember31.
69. Herr Hermann v. Mumm, Kgl. Dän. Generalkonsul, Köln (1881), † 1887 Juli 16.
70. Herr August Neven-DuMont, Köln (1889), † 1896 September 7.
71. Herr Geh. Kommerzienrat Dr. Jos. Neven-DuMont, Köln (1898), † 1915 Oktober 31.
72. Herr Emil Oelbermann, Köln (1893), † 1897 Mai 1.
73. Herr Albert Frhr. v. Oppenheim, Köln (1888), † 1912 Juni 23.
74. Herr Geh. Regierungsrat Dagobert Oppenheim, Köln (1881), † 1889 Juli 25.
75. Herr Ed. Frhr. v. Oppenheim, Köln (1889), † 1909 Januar 15.
76. Herr Wilh. Peill, Köln (1896), † 1901 April 4.
77. Herr Geheimrat Ludw. Pelzer, Aachen (1896), † 1915 März 1.
78. Herr Kommerzienrat Emil Pfeifer, Köln (1881), † 1889 September 20.
79. Herr Eugen Pfeifer, Köln (1892), † 1915 August 18.
80. Herr Kommerzienrat Val. Pfeifer, Köln (1889), † 1909 November 14.
81. Frau Kommerzienrat Val. Pfeifer, Köln (1910), † 1911 November 27.
82. Herr Eduard Puricelli, Trier (1881), † 1893 Dezember 4.
83. Frau Eduard Puricelli, Trier (1893), † 1899 Februar 5.

84. Frau Fanny Puricelli, Rheinböllerhütte (1881), † 1896 November 16.
85. Herr Arthur vom Rath, Köln (1897), † 1901 August 23.
86. Herr Kommerzienrat Eugen Rautenstrauch, Köln (1891), † 1900 Mai 18.
87. Frau Kommerzienrat Eugen Rautenstrauch, Köln (1901), † 1903 Dezember 30.
88. Herr Kommerzienrat Val. Rautenstrauch, Trier (1881), † 1884 Oktober 19.
89. Herr Generaldirektor Oskar Ritter, Köln (1909), † 1912 September 29.
90. Herr Geh. Kommerzienrat Karl Röchling, Saarbrücken (1895), † 1910 Mai 26.
91. Herr Wirklicher Geheimrat Dr. Franz v. Rottenburg, Bonn (1897), † 1907 Februar 14.
92. Frau Geh. Kommerzienrat Wilh. Scheidt, Kettwig (1894), † 1896 März 27.
93. Herr Herm. Schelleckes, Krefeld (1902), † 1911 Februar 4.
94. Herr Weihbischof Dr. Herm. Jos. Schmitz, Köln (1895), † 1899 August 21.
95. Herr Alexander Schoeller, Düren (1890), † 1892 Februar 26.
96. Frau Alexander Schoeller, Düren (1892), † 1913 März 28.
97. Herr Oberregierungsrat a. D. Heinr. Schröder, Köln (1910), † 1912 April 24.
98. Herr Oberregierungsrat a. D. Paul Schuch, Köln (1910), † 1913 Februar 5.
99. Herr Kommerzienrat Mor. Seligmann, Köln (1906), † 1915 Dezember 13.
100. Herr Beigeordneter Ludw. Friedr. Seyffardt, Krefeld (1888), † 1901 Januar 26.
101. Herr Erzbischof Dr. Hubert Simar, Köln (1900), † 1902 Mai 24.
102. Herr Graf August von Spee, Königl. Kammerherr, Schloßhauptmann von Brühl, Schloß Heltorf (1881), † 1882 August 25.
103. Herr Kommerzienrat Konrad Startz, Aachen (1898), † 1893 September 30.
104. Frau Kommerzienrat Konrad Startz, Aachen (1893), † 1907 Oktober 15.
105. Herr Lebrecht Stein, Langenberg (1889), † 1903 Mai 14.
106. Herr Kommerzienrat Heinr. Stollwerck, Köln (1907), † 1915 Mai 9.
107. Herr Kommerzienrat Pet. Jos. Stollwerck, Köln (1900), † 1906 März 17.
108. Herr Kommerzienrat Louis Vopelius, Sulzbach (1903), † 1914 Dezember 9.
109. Herr Kommerzienrat Fritz Vorster, Köln-Marienburg (1906), † 1912 Juli 2.
110. Herr Geh. Kommerzienrat Julius Wegeler, Koblenz (1881), † 1913 Januar 17.
111. Herr Landgerichts-Referendar Adolf Wekbeker, Düsseldorf (1881), † 1882 November16.
112. Herr Kommerzienrat Viktor Wendelstadt, Köln (1881), † 1884 Juli 15.
113. Se. Durchlaucht der Fürst Wilh. zu Wied (1881), † 1907 Oktober 22.
114. Herr Ernst Zais, München, † 1903 Juli 7 (Vermächtnis).
115. Herr Kommerzienrat Hans Zanders, B.-Gladbach (1900), † 1915 Mai 19.
116. Herr Richard Zanders, B.-Gladbach (1893), † 1906 März 28.
117. Herr Kommerzienrat Eug. van der Zypen (1907), † 1910 März 21.

VORSTAND
DER GESELLSCHAFT FÜR RHEINISCHE GESCHICHTSKUNDE.

Professor Dr. Joseph Hansen, Archivdirektor, Köln-Lindenthal, Vorsitzender.
Geh. Regierungsrat Dr. Friedrich von Bezold, Professor, Bonn, stellvertretender Vorsitzender.
Geh. Regierungsrat Dr. Aloys Schulte, Professor, Bonn, Schriftführer.
Geh. Archivrat Dr. Theod. Ilgen, Archivdirektor, Düsseldorf, stellvertretender Schriftführer.
Dr. jur. Gustav von Mallinckrodt, Köln, Schatzmeister.
Geh. Kommerzienrat Dr. Emil vom Rath, Köln, stellvertretender Schatzmeister.
Geh. Archivrat Dr. Bär, Achivdirektor, Koblenz.
Geh. Regierungsrat Dr. Clemen, Professor, Bonn.
Kommerzienrat Arnold v. Guilleaume, Köln.
Geh. Kommerzienrat Dr. Louis Hagen, Köln.
Geh. Regierungsrat Dr. v. Krüger, Düsseldorf-Eller.
Geh. Regierungsrat Dr. Rudolf Meissner, Professor, Bonn.
Dr. Oehler, Oberbürgermeister, Düsseldorf.
Geh. Oberjustizrat Reichensperger, Landgerichtspräsident a. D., Koblenz.
Geh. Regierungsrat Dr. Moritz Ritter, Professor, Bonn.
Geh. Justizrat Dr. Stutz, Professor, Bonn.
Wallraf, Oberbürgermeister, Köln.

VERTRETER DES PROVINZIALVERBANDES IM VORSTANDE.

Wirkl. Geh. Oberregierungsrat Dr. v. Renvers, Regierungspräsident a. D., Landeshauptmann der Rheinprovinz, Düsseldorf.

EHRENMITGLIEDER DES VORSTANDES.

Wirkl. Geh. Oberjustizrat Ratjen, Oberlandesgerichtspräsident, Düsseldorf.
Geh. Hofrat Dr. Gothein, Professor, Heidelberg.
v. Becker, Wirkl. Geheimrat, Oberbürgermeister a. D., Excellenz, Berlin.

Vorbemerkung.

Von Koelne noch von Mastrieht
kein schiltaere entwürfe in baz ...
Wolfram von Eschenbach, Parzival III, 1269

Es sind jetzt zwanzig Jahre her, daß die Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz begann, nach den mittelalterlichen Wandmalereien der Rheinlande große Aufnahmen, farbige Kopien und Pausen anfertigen zu lassen, die seitdem eine der kostbarsten, umfangreichsten und am stärksten benutzten Abteilungen in der Sammlung unseres Rheinischen Denkmälerarchivs bilden. Die Monumentalmalereien der Rheinlande schienen vor allen anderen den Anspruch zu erheben, in tunlichst getreuen Nachbildungen fixiert und dann in einer großen wissenschaftlichen Veröffentlichung festgehalten zu werden, wegen der Fülle, der Vollständigkeit und der kunsthistorischen Bedeutung der noch erhaltenen Zyklen, und weil hier stärker sprechend als in den übrigen Hauptprovinzen der deutschen Kunstgeschichte eine fortlaufende und ununterbrochene Entwicklung vom 9. bis zum 16. Jahrhundert geboten zu sein schien. Diese wertvollen Zeugnisse monumentaler Flächengestaltung zu sichern und den augenblicklichen Zustand festzulegen, ward aber daneben zu einer gebietenden Pflicht, weil die rheinischen Wandgemälde bei der durch die starke Bevölkerungsbewegung bedingten Veränderung der Kirchengebäude, dem allzu rasch gewachsenen Reichtum der Gemeinden, dem unruhigen Drängen nach Neugestaltung der Ausstattung mehr und früher als anderswo in ihrem Bestand bedroht waren und noch bedroht sind. Die großen, in den verschiedensten Techniken hergestellten Kopien von der Hand der Maler Bardenhewer, Batzem, Döringer, Ehrich, Gartmann, Martin, Olbers, Schmitz, Schoofs, Stummel, Vorlaender, Volkhausen, Winkel waren zum Teil schon auf den kunsthistorischen Ausstellungen in Düsseldorf in den Jahren 1902 und 1904 gezeigt worden. In dem großen, von der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde im Jahre 1905 als Publikation XXV herausgegebenen und im gleichen Verlag erschienenen Tafelband „Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande“ ist auf 64 Tafeln im größten Folioformat, davon 17 in Farbendruck, eine Auslese von den Dekorationen der romanischen Zeit gegeben worden.

Es bestand damals die Absicht, diesem Werke ziemlich bald einen Textband folgen zu lassen, der die genaue Beschreibung und Würdigung jener Kunstwerke und den wissenschaftlichen Apparat bringen sollte. Aber der Plan dieses im Umfang beschränkten Textbandes ward bald verlassen. Es schien mir richtiger, diesen Text weiter auszugestalten zu einer intensiven Bearbeitung des ganzen Stoffes im Rahmen der monumentalen Überlieferung der romanischen Zeit. Es ergab sich in vielen Fällen die Notwendigkeit, die ganz schwankende Baugeschichte als die erste Grundlage der Datierung näher zu untersuchen; es ergaben sich umfangreiche ikonographische Exkurse. Es schien endlich erwünscht, auf Grund dieses geschlossenen Materials die technischen Bedingungen, die Beziehungen zwischen Technik und Stil, die Gesetze des dekorativen Systems, der Außenbemalung zu erörtern, um zuletzt auf der Basis des Vergleichens mit den gleichzeitigen Buchmalereien, Glasmalereien und den sonstigen malerischen und graphischen Techniken der Rheinlande und der unmittelbaren Nachbarschaft eine Geschichte der rheinischen und der westdeutschen Monumentalmalerei überhaupt zu versuchen. Aus dem bescheidenen Textband ist so ein eigenes und nur allzu umfang-

reiches Werk geworden, das sich als etwas ganz Selbständiges gibt; aus dem großen Tafelband sind dabei die Abbildungen zum größten Teil in kleinen Reproduktionen wiederholt. Die rasche Durchführung dieses größeren Planes verhinderten zunächst andere Arbeiten — die ständig wachsende Steigerung der Geschäfte der Denkmalpflege und ebenso die ständig wachsenden Anforderungen an mein Lehramt der Kunstgeschichte an der Universität Bonn, die Leitung der rheinischen Denkmälerstatistik, die Neuschöpfung und Ausgestaltung des Kunsthistorischen Instituts in Bonn und zuletzt auch andere und dringlichere wissenschaftliche Untersuchungen, Veröffentlichungen, Ausstellungen und Reisen. In den letzten anderthalb Jahren brachte die Wahrnehmung der Interessen der Denkmalpflege in den okkupierten Kriegsgebieten im Westen und Osten eine neue Stockung. So hat die Bearbeitung wie die Drucklegung große Pausen aufzuweisen gehabt — und fast hätte sich der bekannte Horazische Spruch gewandelt in: „nonum imprimatur in annum". In dieser Zeit sind eine ganze Reihe neuer Wandmalereien auf rheinischem Boden aufgedeckt worden, im Münster zu Aachen, in der Peterskirche zu Werden, in Münstereifel, Oberbreisig, Bendorf, Köln, Trier, die nun hier ihre erstmalige Veröffentlichung finden mußten.

Wenn auch in diesem Werk wie in dem früheren Tafelband vielfach die einfachen Umrißzeichnungen erscheinen, so ist das durch den traurigen Zustand bedingt, in dem sich so viele unserer Wandmalereien befinden. Sie haben schon frühzeitig eine radikale Wiederherstellung erdulden müssen, manche sogar deren mehrere hintereinander, so daß auch ein Entrestaurieren nichts mehr hilft. Mühsam muß oft mit Hilfe früherer Aufnahmen, durch Aufdecken der ursprünglichen Vorzeichnung unter der Übermalung die alte Zeichnung rekonstruiert werden. Ihren Wert als unmittelbare künstlerische Dokumente haben diese schwer mißhandelten Malereien, was die feinsten Kriterien der Formensprache, der Farbengebung und der technischen Behandlung angeht, dadurch verloren. Nur für die Gesamtkomposition und für die ikonographischen Fragen behalten sie noch ihren vollen Wert. Die kunsthistorische Bedeutung eines Werkes ist zuletzt nicht abhängig von dem zufälligen Stande der Erhaltung. Wir müssen uns ähnlich bescheiden wie gegenüber so vielen nur in späten schlechten Kopien und Übersetzungen uns überlieferten antiken Kompositionen oder gegenüber einer nur in einem Palimpsest auf uns gekommenen Handschrift, vielleicht aber vielfach noch in höherem Maße, weil das Ausretouchieren oft durch ganz ungeeignete und unzulängliche Kräfte geschehen ist, weil moderne Dekorationsmaler diese zarten Konturen der mittelalterlichen Meister ganz gefühllos nachgezogen und die Flächen ganz derb und deckend ohne das feine weiche Spiel der alten Töne überstrichen haben, und weil akademische Besserwisser pietätlos geglaubt haben, die Zeichnung der alten Künstler verbessern zu müssen. Unter allen Urkunden der deutschen Kunstgeschichte hat keine Gattung so zu leiden gehabt wie gerade die der Wandmalerei. Die Einführung der Heizung mit dem häufigen raschen Temperaturwechsel ist dazu eine neue Gefahr für die offenliegenden noch unberührten und nicht übermalten alten Malereien, und auch diesen wenigen droht das Restaurationsgespenst. Noch heute gilt, was ein kluger und besorgter rheinischer Kunstfreund im Kunstblatt des Jahres 1843 schrieb: „Zwei Feinde arbeiten gemeinsam an der Zerstörung der Kunstdenkmale: Armut und Reichtum, und wenn erstere sie tötet, so begräbt sie letzterer — aus Freude an kostbarem Leichenbegängnis — vollständig." Es ist eine der wichtigsten und dringendsten Forderungen der Denkmalpflege wie der kunstgeschichtlichen Forschung, diese wertvollen und zum Teil vom Untergang bedrohten Dokumente mittelalterlicher Dekoration wenigstens in Wiedergaben zu sichern und festzuhalten.

Die deutsche Kunstgeschichte besitzt keine Veröffentlichung, die eine zusammenhängende Übersicht über den Bestand unserer älteren Wandmalereien gestattet, wie die Dänen das in dem Werk

von Magnus-Petersen haben, wie dies für Frankreich die Publikation von Gélis-Didot und Laffillée wenigstens versucht hat, wir haben nicht einmal ein einfaches Verzeichnis der sämtlichen auf deutschem Boden erhaltenen Malereireste, wie dies für England das Buch von Charles Edward Keyser schon vor einem Menschenalter gegeben hat. Das schöne, große, noch unvollendete Tafelwerk von Borrmann ist in der Auswahl zu sehr abhängig von den Zufälligkeiten der dem Verlag zur Verfügung stehenden Vorlagen. Der Versuch einer eingehenden kunsthistorischen Bearbeitung der Wandmalereien eines beschränkten Gebietes lag nur für Westfalen in der vielversprechenden Erstlingsarbeit von Hermann Schmitz vor.

Die Aufgabe, die gesamten Denkmäler der älteren deutschen Wandmalerei zu sammeln, zu bearbeiten und als monumentale Urkundensammlung zur Geschichte der deutschen Großmalerei zu veröffentlichen, hat seit fünf Jahren der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft als eine seiner wichtigsten Aufgaben aufgegriffen. Unter der erfahrenen Leitung von Max Dvořák sind eine Reihe vortrefflich geschulter junger österreichischer Kunsthistoriker mit den Vorarbeiten und den Aufnahmen eifrig beschäftigt. Im Hinblick auf diese in Aussicht stehende umfassende Publikation, die uns erst die volle Übersicht über unseren Reichtum bringen soll, war hier in dem, was ich zu veröffentlichen hatte, eine Beschränkung auf das westdeutsche Material geboten. Der Aufbau der gesamten Entwicklung läßt sich vorderhand nur in allgemeinen Zügen übersehen und als Skizze geben. Dürfen wir hoffen, über diese Darstellungsform je hinauszuwachsen? Eine Geschichtsschreibung mit greifbaren Persönlichkeiten wird sich nie für die Anfänge der nordischen Kunst ergeben — nur die jugendliche Poëtenphantasie Thomas Chattertons konnte sie in den Rowlie-Papers für das Abendland erträumen. Und mit stillem Neid blicken wir auf das Land der Mitte, wo schon im 11. Jahrhundert der große Meister Li Lung Min die Hauptschöpfungen seiner Vorgänger kopierte und im Bilde festhielt — was würden wir für solch ein Studienalbum unserer frühromanischen Kunst geben!

In den allgemeinen Kapiteln habe ich über den Rahmen des rheinischen Materials hinausgegriffen und eine Reihe von Fragen und Problemen erörtert, auf die eine Darstellung der Anfänge der deutschen Monumentalmalerei von selbst überall hinwies. Es ergab sich die Notwendigkeit, hier ziemlich weit auszuholen, um die verschiedenen Kräfte würdigen und einigermaßen abmessen zu können, die bei der Bildung der karolingischen Kunst als der frühesten, aus der uns malerische Zeugnisse aus dem Norden erhalten sind, mitgewirkt haben. Es kam mir keineswegs darauf an, hier eine neue Theorie aufzustellen. Wer für die Frage nach dem Verhältnis der abendländischen Kunst zum orientalischen Kunstkreis eine einheitliche Formel sucht, wird vergeblich suchen. Es schien mir die Aufgabe zu sein, das Material ganz unvoreingenommen zu prüfen und möglichst alle Zeugnisse des künstlerischen Wollens einer Periode zu hören und zu Worte kommen zu lassen. Nicht um eine starkklingende Antithese handelt es sich, sondern um die gewissenhafte Untersuchung von Abhängigkeit und Selbständigkeit in jedem Einzelfalle und um die Zerlegung des Anschauungs- und Formeninhalts jener primitiven Zeitalter in ihre einzelnen Faktoren. Auch vor einem non liquet als dem Endergebnis soll man sich nicht scheuen. Bei voller Anerkennung dessen, was uns französische, österreichische, deutsche und russische Gelehrte, was vor allem in unermüdlicher Arbeit Joseph Strzygowski hier an positiven Resultaten gegeben, und bei Würdigung auch der Anregungen mancher kühnen und allzu eiligen Entdeckerfahrt glaube ich doch, daß ein Weiterbauen auf diesem Boden nur möglich ist auf einem tunlichst breiten und sicheren Fundament. Nicht eine Polemik sollen diese Kapitel darstellen, sondern einen Versuch, die Erörterung weiterzuführen.

* * *

Bei der vorliegenden Publikation habe ich mich der Unterstützung einer Reihe von Fachgenossen erfreuen dürfen. In erster Linie habe ich hier dankbar zu nennen RICHARD REICHE, jetzt Direktor der Kunsthalle in Barmen und zurzeit im Felde, der vor mehr als einem Jahrzehnt als Hilfsarbeiter bei dem Kunsthistorischen Institut in Bonn und bei der rheinischen Denkmalpflege und dann als mein persönlicher Assistent an der Bearbeitung der Wandmalereien teilgenommen hat. Von ihm stammen die (im Text jedesmal genau verzeichneten) sorgfältigen Beschreibungen der Gemäldezyklen von Essen S. 102—105, Köln, St. Maria im Kapitol S. 226—231, 239—244, Schwarzrheindorf S. 281—298, 306—310, 343—352, Brauweiler S. 363—398, Köln, St. Gereon S. 407—413, 537—559, Boppard S. 479—499, Köln, St. Maria Lyskirchen S. 570—588, Linz S. 608—610, 614—615, zum Teil mehrfach, am stärksten Schwarzrheindorf und Boppard, überarbeitet. Dann habe ich drei Herren zu erwähnen, die in vergangenen Jahren im Dienst der rheinischen Denkmalpflege an den Vorarbeiten teilgenommen haben, PAUL HARTMANN, von dem eine erstmalige Bearbeitung von Schwarzrheindorf und Brauweiler stammte, ERWIN HENSLER, der die Beschreibung der Wandmalereien von Boppard überarbeitet hat, und FRIED LÜBBECKE, von dem eine erste Würdigung der Wandmalereien in Bonn herrührt. Wenn die einfache Beschreibung der Wandmalereien oft so ausführlich ausgefallen ist, so war hier maßgebend die Absicht, in dieser Beschreibung zugleich eine genaue Farbencharakteristik zu bringen, die vielfachen Ergänzungen anzugeben und gleichzeitig die Bewegung und die Haltung der einzelnen Figuren wie der ganzen Komposition zu deuten. Ich habe dann weiter zu danken für Auskunft und Anregungen meinen Kollegen ADOLF GOLDSCHMIDT und OSKAR WULFF in Berlin, ARTUR HASELOFF, zurzeit in Halle, WILHELM EFFMANN, AUGUST BRINKMANN und KARL HEINRICH BECKER in Bonn, GEORG HAGER in München, für wertvolle literarische Hinweise dem verstorbenen P. STEPHAN BEISSEL S. J. und dem hochwürdigsten Abt von Maria Laach, P. ILDEFONS HERWEGEN. Mein gelehrter Bonner Kollege WILHELM LEVISON hat die Freundlichkeit gehabt, die Korrektur der Hauptabschnitte in dem zweiten allgemeinen Teil mit mir zu lesen; RICHARD PICK in Aachen hat in alter Hilfsbereitschaft sich ebenso um die Korrektur des ersten, dem Aachener Münster gewidmeten Kapitels bemüht; ich verdanke beiden wichtige Ergänzungen. Voll aufrichtiger Dankbarkeit nenne ich endlich jene mir wie so vielen deutschen Fachgenossen liebgewordene Arbeitsstätte, die JACQUES DOUCET in Paris mit seiner Bibliothek in großartiger und vorbildlicher Liberalität der Kunstwissenschaft geschaffen hatte, und ihre liebenswürdigen und sachkundigen Beamten, voran MARCEL AUBERT und ANDRÉ GIRODIE.

Seit der Druck dieses Werkes begonnen ist, ist eine Fülle neuer Arbeiten auf diesem Gebiet erschienen. Es lag, als ich die Kapitel über das Aachener Münster wie über die Kölner Kirchen niederschrieb, noch weder ein Band unserer Denkmälerstatistik über Aachen noch einer der Kölner Kirchenbände vor. Ich hätte mich heute (aus unserer rheinischen Kunsttopographie sind der das Münster zu Aachen umfassende Band und der zweite Kirchenband von Köln fertig gedruckt und harren der Ausgabe) zumal in der mühsamen Bibliographie wohl kürzer fassen können. Trotzdem denke ich, daß ernsthafte Arbeiter für die reiche Materialsammlung auch an dieser Stelle dankbar sein werden. Die ausgezeichneten Veröffentlichungen von WILHELM NEUSS über das Buch Ezechiel und von HUGO RAHTGENS über St. Maria im Kapitol, auf die im Text nur hingewiesen werden konnte, liegen längst im Druck vor, und auch an Einzeluntersuchungen ist mancherlei erschienen. Wenn ich trotzdem auf Ergänzungen und Nachträge verzichtet habe, so war das, weil Vollständigkeit trotz der umfangreichen Nachweise ja nicht angestrebt ist. Es wäre ein leichtes, die ikonographischen Ausführungen durch Dutzende von weiteren Beispielen zu ergänzen, aber gerade hier ist zuletzt

Selbstbeschränkung nötig. Wichtig ist nur, daß die Beispiele so gewählt sind, daß aus ihnen die ganze Entwicklungsreihe sich ergibt.

Die Mittel für die Herstellung der kostbaren Originalaufnahmen, auf denen auch diese Publikation zunächst beruht, hat die rheinische Provinzialverwaltung mit gewohnter Opferwilligkeit, ihren großen Überlieferungen getreu und für die Erhaltung dieses wichtigen Teiles ihres Denkmälerschatzes ernstlich besorgt, zur Verfügung gestellt. Sie hat auch die reiche Illustration ermöglicht. Ihr gebührt an erster Stelle der Dank. Die ganze Veröffentlichung dieses umfangreichen Bandes in seiner Ausstattung mit den farbigen und farblosen Tafeln und die Aufnahme in die Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde ist aber hier wie bei dem vorangegangenen großen Tafelbande erst möglich geworden dank der weitgehenden liberalen Förderung, die die Arbeit, wie so viele andere wissenschaftliche Unternehmungen auf rheinischem Gebiet, bei einem der ersten rheinischen Mäcene gefunden hat, der allen künstlerischen und geschichtlichen Fragen seiner engeren Heimat das lebhafteste fördernde Interesse entgegenbringt, Herrn Geheimen Kommerzienrat Dr. EMIL VOM RATH. Dem hochsinnigen greisen Ehrendoktor unserer Bonner Universität, der heute noch in jugendlicher Frische an den Arbeiten unserer Gesellschaft teilnimmt, gilt der ehrerbietige und herzliche Dank des Verfassers. Möchte es ihm vergönnt sein, auch noch die Ausgabe des Bandes über die gotischen Wandmalereien der Rheinlande zu erleben, für die das Material in prachtvollen Aufnahmen gesammelt vorliegt, und für die er gleichzeitig weitblickend die Mittel bereitgestellt hat.

Nicht das geringste Verdienst an der Fertigstellung dieses Bandes und seiner technischen Ausstattung kommt endlich der Verlagsbuchhandlung L. SCHWANN in Düsseldorf und insbesondere ihrem jetzigen Leiter, Herrn F. W. SCHRIMPF, zu. Der Verlag hat mit dem Autor reichlich sich in Geduld zu fassen lernen müssen — und daß endlich unter allerlei technischen Schwierigkeiten und Stockungen der Druck in der Kriegszeit zu Ende geführt werden konnte, war keine geringe Leistung.

Q. b. f. f. s.

Bonn, im Frühjahr 1916. **Paul Clemen.**

INHALTSVERZEICHNIS.

A. SPEZIELLER TEIL.

Aachen. Mosaiken und Malereien im Münster.
Literatur 1
Die literarische Überlieferung.
Die Erbauung der karolingischen Pfalzkapelle 8
Die Traditionen über die Ausschmückung vom 3. bis 12. Jahrhundert 12
Die Nachrichten über das Münster seit dem 17. Jahrhundert 19
Die monumentale Überlieferung.
Die Schicksale der Kirche im 19. Jahrhundert und die erhaltenen Reste von Malerei . . 25
Monumentale Skizzen 28
Dekorationen aus ottonischer Zeit 33
Die ursprüngliche Ausschmückung des Innern 39
Stuckverzierungen 48
Germigny-des-Prés 54
Die Vorzeichnungen für die Mosaiken . . . 59
Die Darstellung in der Kuppel 62
Datierungsfragen 68
Die Dekoration 69

Werden. Wandmalereien in der Peterskirche.
Literatur 77
Geschichte des Bauwerkes 77
Die Malereien.
Figürliche Wandgemälde 78
Deutungen 82
Ornamentale Malereien 85

Werden. Wandmalereien in der Luciuskirche.
Literatur 88
Das Bauwerk 88
Die Ausmalung.
Das System 91
Die figürlichen Malereien 92
Deutung 95
Parallelen und Verwandtes 96

Essen. Wandgemälde im Westchor des Münsters.
Literatur 97
Geschichtliches 99
Bestimmung des Westbaus 102
Die Malereien 104
Übersicht über die Wandmalereien im Emporengeschoß des Westbaus 107
Figürliche Darstellungen an Wandflächen und Gewölben 109
Der Bilderkreis 123
Zeitansetzung 125
Verwandtes 126
Darstellungen aus der Engelsgeschichte . . . 128

St. Gereon in Köln. Mosaiken in der Krypta.
Literatur 132
Zur Geschichte der Kirche 135
Die Darstellungen 139
Die Geschichten Samsons und Davids und ihre Vorlagen.
Samson 149
David 156
Der Tierkreis 167
Mosaiken diesseits der Alpen 169
Exkurs. Die Mosaiken der Daurade zu Toulouse 183

Münstereifel. Wandgemälde in der ehemaligen Stiftskirche.
Literatur 198
Baugeschichte 199
Die Malereien 200
Verwandte Dekorationen 201

Emmerich. Wandmalereien in der Krypta der St.-Martins-Kirche.
Literatur 204
Baugeschichte 204
Die Malereien 206
Zur Ikonographie der Anastasis 209

St. Maria im Kapitol in Köln. Wandmalereien in der Krypta.
Literatur 220
Baugeschichte 222
Die Wandmalereien.
Die Stirnkapelle 226
Zur Ikonographie Johannis des Täufers . 231
Die Seitenkapellen 239

Knechtsteden. Wandmalereien in der Abteikirche.
Literatur 246
Geschichte des Baues 246
Wandmalereien in der Apsis 249
Der thronende Salvator 256

Laach. Mosaikgrabstein von dort in Bonn.
Literatur 262
Beschreibung 262
Mosaikgrabsteine in Afrika und im Abendland 263

Schwarzrheindorf. Malereien in der Doppelkirche.
Literatur 269
Geschichte des Baues und seiner Malereien 271
Beschreibung des Baues 276
Die Malereien in der Unterkirche.
Tektonische und ornamentale Dekoration 278
Das Thema 279
Die Malereien an den Gewölben.
Östlicher Kreuzarm 281
Südlicher Kreuzarm 284
Westlicher Kreuzarm 285
Nördlicher Kreuzarm 288
Vierung 291
Die Wandgemälde in den Konchen 295
Zur Ikonographie der Verklärung 299
Die Tugenden 312
Die Königsgestalten und ihre ikonographischen Rätsel 318
Die leitenden Ideen des ganzen Zyklus . . . 325
Darstellungen aus den Visionen des Ezechiel vor den Schwarzrheindorfer Gemälden . . 329
Die Bibel von Rosas 335
Die Farfabibel 337
Der Haimokommentar 340
Die Malereien in der Oberkirche.
Dekorationssystem 343
Figürliche Darstellungen 344
Deutung 352

Brauweiler. Gewölbe- und Wandmalereien im Kapitelsaale.
Literatur 358
Baugeschichte 360
Das System der Ausmalung und die dekorative Einrahmung 363
Die Bilder der Gewölbedecke 365
Wandbilder 395
Der Bilderkreis 398

St. Gereon in Köln. Wandmalereien in der Hauptapsis.
Literatur 405
Geschichtliches 405
Die Dekoration der Apsis 407
Die ritterlichen Heiligen 417

Essen. Wandmalereien in der Vierung der Münsterkirche.
Geschichtliches 427
Beschreibung 429

Bonn. Wandmalereien in der Münsterkirche.
Literatur 433
Baugeschichte 434
Die Malereien 436

Andernach. Wandmalereien in der Liebfrauenkirche.
Literatur 443
Baugeschichte 443
Wandmalereien 445

Bacharach. Wandgemälde in der St.-Peters-Kirche.
Literatur 450
Baugeschichte 450
Ausmalung 451

Köln, St. Pantaleon. Wandmalereien.
Literatur 455
Baugeschichte 457
Wandmalereien 460
Ikonographie der Platytera 466

Neuß. Wandgemälde in der Stiftskirche St. Quirin.
Literatur 469
Baugeschichte 469
Wandmalereien 472

Boppard. Ausmalung der Severikirche.
Literatur 475
Baugeschichte 476
Die Malereien.
Die dekorative Bemalung 479
Figürliche Malereien 482
Legende des h. Severus 483
Malereien im südlichen Seitenschiff . . . 490

Limburg. Wandmalereien im Dom.
Literatur 500
Baugeschichte 501
Malereien.
Das dekorative System 502
Figürliche Malereien 503

Köln. Wandmalereien in romanischen Privathäusern und Privatkapellen.
Haus am Apostelkloster 520
Hauskapelle 522
Haus am Holzmarkt 523
Bemalte Holzdecken 528
Haus in der Matthiasstraße 531

Köln, St. Gereon. Wandmalereien im Dekagon und in der Taufkapelle.
Literatur 533
Geschichtliches 534
Die Krypta 535
Das Dekagon 537
Die Taufkapelle 545
Dekorative Malerei 546
Figürlicher Schmuck 547

Köln, St. Severin. Wandmalereien im Chor.
Literatur 561
Baugeschichte 562
Die Malereien im Chor 564

Köln, St. Maria Lyskirchen. Gewölbemalereien.
Literatur . . . 568
Baugeschichte . . . 568
Malereien.
Dekoratives System . . . 570
Figürliche Darstellungen . . . 571
Köln, St. Kunibert. Wandgemälde.
Literatur . . . 589
Baugeschichte . . . 590
Malereien . . . 591
Altenberg, Markuskapelle.
Ausmalung . . . 601
Oberbreisig, Pfarrkirche. Wandmalereien.
Baugeschichte . . . 603
Ausmalung . . . 605
Linz, Pfarrkirche. Wandmalereien.
Geschichtliches . . . 607
Ausmalung . . . 608
Trier, Dom. Wandmalereien.
Literatur . . . 616
Baugeschichte . . . 617
Malereien . . . 620
Werden, Abteikirche. Ausmalung.
Geschichtliches . . . 624
Dekoration . . . 625
Bendorf, evangel. Kirche. Ausmalung.
Bauliches . . . 628
Ausmalung . . . 629
Sargenroth, Nunkirche. Wandmalereien . . . 633
Nideggen, Pfarrkirche. Wandmalereien.
Literatur . . . 634
Baugeschichte . . . 634
Ausmalung . . . 635

B. ALLGEMEINER TEIL.

Technik und Stil . . . 643
Malmittel und Farbstoffe . . . 644
Vorzeichnung . . . 645
Vorzüge des Komponierens auf der Wand . 649
Das dekorative System . . . 651
Außenbemalung . . . 663
Orientalisches und Abendländisches . . . 670
Louis Couragod . . . 670
Joseph Strzygowski . . . 672
Das Prinzip der Zerlegung . . . 673
Karolingisches und Orientalisches.
Selbstzeugnisse der karolingischen Renaissance 676
Liturgie und Musik . . . 679
Die Koëffizienten der merowingisch-fränkischen Kunst . . . 682
Paralipomena Aquensia.
Der Bautypus der Aachener Pfalzkapelle . . 688
Südliche Vorbilder . . . 689
Gallofränkische und angelsächische Bauten . 694
Über den Aachener Kunstkreis . . . 700
Beziehungen zum Orient . . . 708
Noch einmal Germigny-des-Prés.
Bautypus . . . 713
Ornamentale Mosaiken . . . 715
Stuck . . . 717
Figürliche Mosaikdarstellung . . . 719
Verwandtes . . . 721
Vorhänge und Teppiche in ihrer Einwirkung auf die Monumentalmalerei . . . 725
Die rhein. Monumentalmalerei. Grundlagen u. Parallelen.
Die Anfänge. Untergegangene Zyklen . . . 740
Aachen . . . 741
Ingelheim . . . 746
Weitere karolingische Werke . . . 748
Ihr Stil . . . 750
Das Suchen der frühromanischen Zeit . . . 751
Beziehungen zu Byzanz . . . 754
Verwandte und Vorgänger . . . 757
Rheinische Bilderhandschriften . . . 760
Beziehungen zu Frankreich und Belgien . 765
Der weiche, fließende Stil . . . 768
Der Meister von Schwarzrheindorf . . . 769
Byzantinischer Einschuß in Köln . . . 773
Nachbarn, Verwandte und Vorbilder . . . 775
Westfälische Wandmalereien . . . 775
Die Byzantinisierung der deutschen Kunst . 777
Werke des Überganges . . . 779
Ausbreitung des weichen, fließenden Stiles . 782
Rheinische Buchmalereien . . . 783
Gravierungen und Emails . . . 785
Plastische Denkmäler . . . 788
Der neue unruhige, gebrochene Stil . . . 790
Parallelen in der rheinischen Buchmalerei 794
Wandmalereien in Westfalen . . . 796
Der unruhige Stil als Zeitstil . . . 801
Seine Herkunft . . . 802
Bedeutung der byzantinischen Kunst für die deutschen Künstler . . . 804
Braunschweig . . . 806
Glasgemälde . . . 808
Manierismus und spätromanisches Barock . . 808
Der Formenwille der ausgehenden romanischen Kunst . . . 816

SPEZIELLER TEIL.

Karl der Große, das Modell des Münsters darbringend.

AACHEN.

Mosaiken und Malereien im Münster.

Literatur.

Allgemeine historische und kunstgeschichtliche Literatur.

Petrus a Beeck, Aquisgranum siue historica narratio de ... Aquensis civitatis origine ac progressu, Aachen 1620, cap. IV u. VI. Deutsch von Peter St. Käntzeler, Des Peter à Beeck Aquisgranum oder Geschichte der Stadt Aachen, 1874. — Joannes Noppius, Aacher Chronick, Cölln 1632, Kap. 4 u. 5. — Kurze und wahrhafte Erzählung der uralten berühmten kaiserlichen Reichsstadt Aach — des schönen Münsters Erbauung usw. 1656. — Henricus Thenen, Leben deß Heiligen Caroli Magni, Ersten Teutschen Keysers, Cölln 1658, cap. 16, 17, 34, 37. — Jacob Leeuw, Naukeurige en gedenkwaardige Reysen van Edward Brown, Amsterdam 1682, III, S. 102. — Franc. Blondel, Thermarum Aquisgranensium et Porcetanarum elucidatio, 3. Ausg., Aachen 1688, p. 7. Deutsch von demselben Verfasser: Außfürliche Erklärung .... deren heylsamen Badt- vnd Trinckwässeren zu Aach, 1688, S. 11. — Joannes Ciampini, Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura ... illustrantur, Rom 1699, II, p. 129, cap. XXII: de Aquisgranensi basilica. — [van Hulthem], Jubilaeum solemnissimum ecclesiae regalis .... Aquisgrani a b. Carolo Magno erectae et fundatae, Lüttich 1704. — Beschrijving van de beroemde, en van ouds vermaarde vrije Keiserlijke Rijks- en Krooning-Stad Aken, Leiden 1727, p. 10. — [Ch. de Pöllnitz], Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle, Amsterdam 1736, II, p. 120. Dasselbe Werk ist in deutscher und englischer Ausgabe erschienen. — K. F. Meyer, Aachensche Geschichten, Aachen 1781, I, S. 70. — Schilderung der Stadt Aachen. Aus dem Französischen übersetzt, 1787, S. 10. — J. B. Poissenot, Coup-d'oeil historique et statistique sur la ville d'Aix-la-Chapelle et ses environs, Aachen 1808, p. 54. — J. G. Büsching, Der Deutschen Leben, Kunst und Wissen im Mittelalter, Breslau 1817, I, S. 225. — F. Nolten, Archäologische Beschreibung der Münster- oder Krönungskirche in Aachen, Aachen 1818. — Neuer, durch biographische und sachliche Zusätze vermehrter Abdruck von Johannes Chorus (Pseudonym für Joh. Becker), Aachen 1886. Dazu Mitteilungen d. Österreichischen Museums, N. F. II, Nr. 4. — L. Meyer, Aachen und seine Umgebungen, Essen 1818, S. 13. — Chr. Quix, Aachen und dessen Umgebungen, Frankfurt a. M. 1818,

S. 15. — A. Schreiber, Geschichte u. Beschreibung von Aachen mit Burtscheid, Spaa u. deren Umgebungen, Heidelberg (1823), S. 8. — Ders., Historische Beschreibung der Münsterkirche und der Heiligtums-Fahrt in Aachen, Aachen 1825. — Ders., Historisch-topographische Beschreibung der Stadt Aachen und ihrer Umgebungen, Köln u. Aachen 1829. — Ders., Die Münsterkirche zu Aachen, i. d. Rheinischen Provinzialblättern V, 1832, S. 124. — Ders., Aachen und seine Umgebung. Ein Wegweiser, Aachen (1838), S. 39. — C. P. Bock, Der Baumeister des Aachener Domes, Aachen 1837. Vgl. S. 11, Anm. 10. Sonderdruck aus Quix, Wochenblatt f. Aachen u. Umgegend 1837, Nr. 60, S. 239. — Arthur Martin, L'église d'Aix-la-Chapelle: Revue générale d'architecture IV, 1843, p. 97. — Der Aachener Dombau. Aus der Sagenchronik Karls des Großen nach französischen Quellen: Aachener Chronik 1844, S. 71. — Franz Mertens, Die karolingische Kaiserkapelle in Aachen, i. d. (Wiener) Allgemeinen Bauzeitung V, 1840, S. 135, Taf. 340. — J. Nöggerath, Die antiken Säulen im Münster zu Aachen: Niederrhein. Jahrbuch f. Geschichte, Kunst u. Poesie I, 1843, S. 193. — C. P. Bock, Albertus Aquensis: ebenda 1843, S. 42. — Schervier, Die Münsterkirche zu Aachen und deren Reliquien, Aachen 1853. — Franz Bock, Der Reliquienschatz des Liebfrauenmünsters zu Aachen, mit Einleitung von J. Th. Laurent, Aachen 1860. — J. P. J. Beissel, Die Aachener Heiligtumsfahrt, Aachen 1860 (neue Ausgabe 1867) mit Geschichte des Münsters. — H. J. Floss, Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligtümer, Aachen 1854. — Franz Bock, Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze, Aachen 1866 (nur Beschreibung der Ausstattung erschienen. Über den Plan einer größeren Publikation von Fr. Bock vgl. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. VI). — Ders., Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Köln u. Neuß (1868), I, Lief. 6, 9, 10; II, Lief. 11; III, Lief. 4, 5. — G. Moeller, Mitteilung einiger Details von dem Dom zu Aachen: Zeitschrift für Bauwesen IV, S. 529, Bl. 64. — J. Christian Hermans, Erinnerung an die Stadt Aachen, insbesondere an ihr Münster und Rathaus, Aachen 1867, S. 73. — Victor Hugo, En voyage. Le Rhin I, p. 85. — Friedrich Haagen, Geschichte Achens von seinen Anfängen bis 1024, Achen 1868, S. 51. — Ders., Geschichte Achens von seinen Anfängen bis zur neuesten Zeit, Achen 1873, I, S. 11. — J. H. Kessel, Geschichtliche Mitteilungen über die Heiligtümer der Stiftskirche zu Aachen, Köln und Neuß 1874, S. 1. — De Caumont, Notes sur quelques monuments du moyen âge: Bulletin monumental III, p. 252. —Martin, ebenda X, p. 225. — Bock i. Bulletin de l'académie Belge 1850, p. 45. — C. E. Isabelle, Parallèle des salles rotondes de l'Italie antiques et modernes, considérées sous le rapport de leur destination, de leur disposition, de leur construction et de leur décoration, Paris 1831, Taf. LIV u. LV. — Al. Lenoir, Monumens des arts libéraux mécaniques et industriels de la France, Paris 1840, p. 30, pl. 10. — Wilhelm Füssli, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein, Leipzig 1846, S. 505. — C. L. Stieglitz, Geschichte der Baukunst, Nürnberg 1827, S. 316. — Seroux d'Agincourt, Histoire de l'art. Architecture, pl. 25, Fig. 10—12. — Gailhabaud, L'architecture du cinquième au dix-septième siècle, Paris 1858, Bd. II u. IV. — du Sommerard, Les arts au moyen âge II, p. 426; III, p. 99. — Al. Lenoir, Influence de l'architecture Byzantine dans toute la chrétienté: Annales archéologiques XII, p. 177. — C. P. Bock, Der Aachener Dom: Christliche Kunstblätter, Organ d. histor. Kunstvereins d. Erzdiözese Freiburg 1862, Nr. 9. — Der Dom in Aachen: Münchener Sonntagsblatt 1863, Nr. 15. — Unger, Über die christlichen Rund- und Octogonbauten: Bonner Jahrbücher XLI, 1866, S. 25. — Karls des Großen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze: Organ für christliche Kunst XVIII, S. 71 (Besprechung des Werkes von Fr. Bock). — Krieg v. Hochfelden, Gesch. d. Militärarchitektur in Deutschland, Stuttgart 1859, S. 194. — Hübsch, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmälern und älteren Beschreibungen, Karlsruhe 1862, Taf. 49, 1—4. — A. de Surigny, Huit jours à Aix-la-Chapelle, Caen 1869 (Extrait du Bulletin monumental). — Alfred Reumont, Della chiesa e del sepolcro di Carlomagno in Aquisgrana, Rom 1863 (Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti N. S. XXX). — J. R. Rahn, Über den Ursprung und die Entwickelung des christlichen Central- und Kuppelbaus, Leipzig 1866, S. 144. — Kallenbach u. Schmitt, Christliche Kirchenbaukunst, Taf. 4, 1. — Foerster, Denkmale deutscher Baukunst II, 1, S. 41 m. 3 Taf. — Redtenbacher, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst, S. 9. — Th. Hope, Essay on architecture, pl. 75. — F. A. v. Lützow, Die Meisterwerke der Kirchenbaukunst, Leipzig 1871. — Reusens, Elémens d'archéologie chrétienne, Löwen 1872, I, S. 158. — Gilbert Scott, Lectures on mediaeval architecture, London 1879, II, S. 260. — F. de Dartein, Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine,

Paris 1882, p. 110. — R. C. Reade, On the Minster-Church at Aachen: From the Cambridge Antiquarian Societys communications V, 1882, p. 131. — R. Pick, Zur Geschichte des Aachener Münsters: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, 1886, S. 277. — Ders., Aus Aachens Vergangenheit, Aachen 1895, S. 22. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 30. — K. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III², S. 529. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden I, II, S. 55. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst, S. 71, 78, 738. — Ders., Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie II⁵, S. 19, 62. — Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit I, 1, Nr. 1. — C. Rhoen, Die Kapelle der karolingischen Pfalz zu Aachen: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, 1886, S. 15—96 m. Abb. Dazu Th. Frimmel im Repertorium f. Kunstwissenschaft X, S. 320. — Fergusson, History of architecture, 2. Aufl., 1874, II, p. 37. — Schayes, Hist. de l'architecture en Belgique II, p. 18. — Rudolf Adamy, Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage, Hannover 1884. — Heinrich Holtzinger, Die altchristliche und byzantinische Baukunst, 1899 (Handbuch der Architektur II, 3, 1), S. 147. — Denkmäler der Baukunst, v. d. Studierenden d. Königlichen Bauakademie in Charlottenburg, Lief. 5, Bl. 19. — A. Essenwein, Ausgänge der klassischen Baukunst (Handbuch der Architektur III, I. Abt.) S. 131 ff. — A. Ramé, De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne: Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques, 1882, p. 185, 197. — Camille Enlart, Manuel d'archéologie française, Paris 1902, I, p. 153, 164. — K. Plath, Die Königspfalzen der Merovinger und Karolinger, Diss., Berlin 1892. — Hertzberg, Byzantinische Kaiserpaläste: Historische Zeitschrift 1884, Heft 3. — W. Weitzel, Die deutschen Kaiserpfalzen und Königshöfe vom 8. bis zum 16. Jh., Halle 1905, S. 10. Dazu R. Pick i. Echo der Gegenwart 1905, Nr. 256 III. — H. Begiebing, Die königlichen Pfalzen als Jagdaufenthalte der salischen Kaiser, Bonn 1904, S. 10. — Max Bach, Die karolingische Pfalz in Aachen: Zentralblatt der Bauverwaltung XVI, 1896, S. 33. — A. Essenwein, Die roman. u. got. Baukunst II. Der Wohnbau, S. 15. — Aix-la-Chapelle. Monuments: Bulletin de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc VIII, 1890, p. 24, 74. — Ed. Corroyer, L'architecture Romane, Paris 1898, p. 138, 207. — Russel Sturgis, European architecture, New York 1896, p. 147. — A. Parmentier, Album historique, Paris 1896, I, p. 94. — Louis Courajod, Leçons professées à l'école du Louvre, Paris 1899, I, p. 25. — Charles Herbert Moore, Development and character of gothic architecture, New York 1899, p. 35. — Henry Havard, Histoire et philosophie des styles, Paris 1899, I, p. 150. — Aug. Choisy, Histoire de l'architecture, Paris 1899, II, p. 46. — G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda, Rom 1901, I, p. 211; II, p. 480. — W. R. Lethaby, Mediaeval art, London 1904, p. 122. — T. Francis Bumpus, The cathedrals and churches of North Germany, London 1903, p. 155. — Aug. Prost, Aix-la-Chapelle: Bull. et mém. de la soc. nat. des antiquaires de France, VI. série, I, 1890, p. 253. — Fernand Cabrol, Dictionnaire d'archéologie unter Aix-la-Chapelle und Charlemagne, I, p. 1039; III, p. 689, 712. — André Michel, Histoire de l'art I, p. 323. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II⁷, S. 97. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 8. — E. Frantz, Handbuch der Kunstgeschichte, 1900, S. 144. — Fr. von Reber, Zur Baugeschichte des Münsteroktogons: Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1904, Nr. 9, — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 152. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 28. — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters, S. 103. — Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, S. 6. — P. A. Kuhn, Allg. Kunstgeschichte I, S. 340. — Jul. von Schlosser, Schriftquellen z. Geschichte der karolingischen Kunst (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik, N. F. IV), S. 24 ff. — Ad. Rosenberg, Handbuch d. Kunstgeschichte, S. 164. — H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland I, S. 60. — Baldwin Brown, The arts in early England. Ecclesiastical architecture, London 1903, p. 51. — Jos. Neuwirth, Geschichte der Baukunst des Mittelalters, 1904, S. 84. — Fr. Büttgenbach, Die kirchliche Kunst, S. 42. — Fr. Seesselberg, Die frühmittelalterl. Kunst der germanischen Völker, S. 86. — Woermann, Geschichte der Kunst II, S. 96. — K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung, Leipzig 1903, II, S. 115, 134. — Ville d'Aix-la-Chapelle. Monuments historiques. Guide offert aux membres du III. congrès international de „l'art public", p. 6 (mit Aufnahme des Münsters durch Buchkremer). — Russell Sturgis, A history of architecture, London 1910, II, p. 127. — R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque Romane, Paris 1912, p. 145, 191. — Jos. Neuwirth, Illustrierte Kunstgeschichte, I, S. 303. — H. Sa-

VELSBERG, Neuester Führer für Aachen und Umgebung[7], Aachen 1908, S. 45. — G. DEHIO, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. V. Nordwestdeutschland, Berlin 1912, S. 1. — RAUSCHEN, MARX, SCHMIDT, Illustrierte Kirchengeschichte, Berlin 1912, S. 183. — ST. BEISSEL, Die Pfalzkapelle Karls des Großen zu Aachen und ihre Mosaiken: Stimmen aus Maria-Laach, 1900, Heft 2, S. 136 und SA. — Ders., Die Aachenfahrt: Stimmen aus Maria-Laach, 1902, Ergänzungsheft 82. — W. BRÜNING, Das alte und das neue Aachen; Velhagen & Klasings Monatshefte XVII, 2, S. 545. — J. BUCHKREMER, Die Münsterkirche zu Aachen: Die Rheinlande II, 6, 1902, S. 7—12. — M. DANKLER, Das Aachener Münster: Illustrierte Zeitung CXXI, 1904, S. 1034. — HUBERT OECHER (Pseudonym), In Karls des Großen Residenz: Vom Fels zum Meer, 1885, S. 618. — J. PRESTEL, Die Architektur Karls des Großen und seine Pfalzkapelle zu Aachen: Wiener Bauindustrie-Zeitung XX, 2, S. 361—363. — Festschrift zur 72. Versammlung deutscher Naturforscher u. Ärzte, Aachen 1900, S. 13. — Festschrift der Stadt Aachen zum XI. Allgemeinen deutschen Bergmannstage, Aachen 1910, S. 42. — ANTON C. KISA, Aachen nebst Schwesterstadt Burtscheid und Umgebung, Stuttgart (1907), S. 13. — GSELL-FELS, Aachen (Städtebilder u. Landschaften aus aller Welt, Nr. 29), Zürich o. J., S. 8. Deutschland 1912, Nr. 15 (Sonder-Nummer Aachen), S. 741. — H. RITTER, Aus der Kaiser- und Badestadt. Aachener Skizzen, Aachen (1912), S. 12. — Kleinere Aufsätze verzeichnet bei WISSOWA, Bibliographische Übersicht des in Aachener Zeitungen von 1815—1890 enthaltenen lokalgeschichtlichen Materials: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XVII, 1895, S. 268.

HEINRICH BOGNER, Traditionelles und Hypothetisches im Gewölbebau des karolingischen Münsters zu Aachen: Allgem. Bauzeitung LXXI, 1906, S. 83. — Ders., Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger, Straßburg 1906: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 70. — Ders., Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger, Straßburg 1906: Studien, Heft 73. — Ders., Die ursprüngliche Gestalt des Vorhallenbaus am Aachener Münster und seine Vorgänger: Wissenschaftl. Beilage zum Jahresbericht d. K. Kreisrealschule Regensburg 1906. — Ders., Der Altarraum in der Aachener Pfalzkapelle und seine Beziehungen zur Baukunst der Vorzeit: Die christliche Kunst 1906, S. 177. — Ders., Die Bedeutung des Aachener Oktogons als Zentralbau: Archiv f. christl. Kunst 1906, S. 1 u. 17. — Ders., Die Bautradition bezüglich der karolingischen Annexe der Aachener Pfalzkapelle: Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 118. — Ders., Drei Fragen über das karolingische Münster zu Aachen: Der Kunstfreund, Innsbruck 1908, S. 188. — Ders., Gibt es ein direktes Vorbild für das karolingische Münster? Ebenda 1908, S. 198. — E. VON SOMMERFELD, Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen zu Aachen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland: Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, 1906, S. 195. 311. Ergänzung XXXI, 1908, S. 314. — RICHARD KLAPHECK, Karls des Großen Palastkapelle zu Aachen. Diss., Bonn 1909 (eine größere Arbeit über den Ursprung des Grundrißschemas von Aachen in Vorbereitung). — G. HUMANN, Zur Geschichte der karolingischen Baukunst, II, Straßburg 1911, S. 3. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 149.) — KARL FAYMONVILLE, Der Dom zu Aachen und seine liturgische Ausstattung vom 9. bis zum 20. Jh., München 1909, zusammenfassende ausführliche Darstellung. Dazu die Besprechungen von MAX SCHMID i. d. Literarischen Beilage der Kölner Volkszeitung 1910, Nr. 5. J. STRZYGOWSKI i. d. Zs. f. Gesch. d. Architektur III, S. 22; CLEMEN i. d. Centralblatt f. Kunstwissenschaftl. Literatur I, 1909, S. 159.

Zur Geschichte und Kritik der Wiederherstellung und der Ausschmückung.

Aufruf zur Restauration des Aachener Münsters v. 31. Oktober 1849. — Das Fest des Beginns der Restauration des Aachener Münsters am 15. Oktober 1850, Aachen 1850. — M. H. DEBEY, Die Münsterkirche zu Aachen und ihre Wiederherstellung, Aachen 1851. Dazu Kölner Domblatt 1851, Nr. 72 u. Bonner Jahrbücher XVI, S. 136. — Die Restauration des Aachener Münsters: Kölner Domblatt 1851, Nr. 79, 80. — FRANZ BOCK, Das karolingische Münster in Aachen u. d. St. Godehardskirche zu Hildesheim in ihrer beabsichtigten inneren Wiederherstellung, Bonn 1859. — Les restaurations d'anciens édifices: Bulletin monumental XXVIII, 1862, p. 187. — FRANZ JUNGBLUTH, Die Restauration des Aachener Münsters bis zur Hälfte d. J. 1862, Aachen 1862. — FR. BOCK, Das Liebfrauenmünster zu Aachen in seiner

ehemaligen baulichen Entstellung und in seiner teilweise vollzogenen Wiederherstellung, Aachen 1866. — Münchener Sonntagsblatt 1863, Nr. 15. — Fr. Schneider, Das Münster zu Aachen in seinen Schicksalen und die modernen Restaurationsarbeiten: Mainzer Abendblatt, Beilage zum Mainzer Journal, 1866, Nr. 30, 6. Februar. — R. Cremer, Besprechung des durch Bock über die Wiederherstellung des Münsters am 11. Januar 1866 gehaltenen Vortrags vom Standpunkte des Baumeisters, Aachen 1866. — Dank- und Jubelfeier für die 25jährigen Bemühungen zur Restauration des Aachener Münsters am 20. Oktober 1872, Aachen 1872. — Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine XIII, 1865, S. 80; XVI, 1868, S. 80; XX, 1872, S. 100. — Bethune d'Ydewalle, Restauration de la mosaïque carlovingienne dans la coupole du dôme d'Aix-la-Chapelle: Bulletin de la Gilde St. Thomas et de St. Luc, Sér. II, 1. — Ders., Mémoire redigé à l'occasion de la restauration de la mosaïque dans la coupole du dôme d'Aix-la-Chapelle, Gent 1872. — Ders., i. Messager des sciences historiques de Belgique 1876. — Baudri, Organ für christliche Kunst IX, S. 141, 261; XV, S. 82; XVI, S. 41. — Das Mosaik der Kuppel des Aachener Münsters: Augsburger Allgemeine Zeitung 1881, Beil. 263. — Allgemeine Bauzeitung IX, p. 98, 121. — Spillner, Die neuen Mosaiken im Aachener Münster: Zentralblatt der Bauverwaltung I, S. 251. — Kunstchronik IX, S. 224; XX, S. 142. — Fr. Bock, Die projektierte Wiederaufnahme der musivischen Restaurationsarbeiten im Aachener Münster, Aachen 1895. — A. Reichensperger, Die Ausschmückung der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen: Prüfers Archiv V, S. 18. — Ebenda V, S. 55; VII, S. 47. — A. D., Die Mosaiken des Aachener Münsters: Echo der Gegenwart 1872, Nr. 193 I, 205 III. — Die Mosaiken im Münster zu Aachen: Echo der Gegenwart 1881, Nr. 195 I. — Aachener Zeitung 1881, Nr. 165. — Deutsche Bauzeitung III, S. 498; XI, S. 231; XVI, S. 216; XX, S. 349. — Jules Helbig, Le baron Bethune. Etude biographique, Lille 1906, p. 206. — Die Restauration des Aachener Münsters: Westdeutsche Bauzeitung 1900, Nr. 51. — M. Scheins, Die Wiederherstellungsarbeiten im Aachener Münster: Echo der Gegenwart 1902, Nr. 440. — Über die Wiederherstellung und den Ausbau: Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz I, S. 5; II, S. 6; III, S. 6; V, S. 5; VI, S. 12; VII, S. 4 [Loersch und Buchkremer]. — Geschichte der Restauration bei Faymonville, Der Dom zu Aachen, Kap. XVI, S. 399 bis 437.

Josef Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein kunstwissenschaftlicher Protest, Leipzig 1904. Dazu folgende Besprechungen: S. Reinach i. d. Revue archéologique, 4e série, III, 1904, p. 183. — Al. Schnütgen i. d. Zeitschrift für christliche Kunst 1903, Sp. 347 und i. d. Kölnischen Volkszeitung, Beilage 1904, Nr. 9. — Gustav Franck i. d. Monatsschrift für Gottesdienst u. kirchliche Kunst IX, 1904, S. 207. — F. v. Reber i. d. Byzantin. Zs. XIII, S. 541. — R. Engelmann i. d. Berliner philolog. Wochenschrift XXIV, Nr. 41. — Corrado Ricci i. d. Rassegna d'arte IV, p. 63. — Anton Baumstark i. Oriens christianus II, 1904, S. 558; III, S. 558. — E. Renard i. d. Westdeutschen Zs. f. Geschichte und Kunst XXII, S. 349. — L. Arntz i. d. Denkmalpflege V, S. 58; VII, Nr. 9, S. 72. — B. Sauer i. d. Kölnischen Zeitung 1904, Nr. 39. — D. Joseph i. d. Internationalen Revue 1904, Sp. 58. — [C. Koenen] i. d. Wochenschrift für klassische Philologie 1904, S. 269. — v. Bezold i. d. Anzeiger d. German. Nationalmuseums 1904, S. 38. — H. Bogner i. d. Deutschen Literaturzeitung 1904, Nr. 17. — A. Meydenbauer i. d. Berliner Bautechnischen Anzeiger 1904, Nr. 38, 39. — B[ode] i. Literar. Zentralblatt 1904, S. 629. — L. Jalabert i. d. Revue de l'Orient latin IX, S. 446. — G. Dehio i. d. Beilage z. Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 1. — Fr. Delmas i. d. Echos d'Orient VII, 1904, p. 318. — Henri Grégoire i. d. Revue de l'histoire des religions XLIX, 1904, p. 78. — John D. Sinclair i. The Expository Times XV, 1904, S. 303. — Ernst Dietz i. d. Wiener Abendpost v. 15. März 1904. — Franz Cumont i. d. Revue de l'instruction publique en Belgique; Comptes rendus 1904, p. 27. — Beda Kleinschmidt i. d. Wissenschaftl. Beilage z. Germania 1904, Nr. 1, S. 6. — Echo der Gegenwart 1903, Nr. 870, 892; 1904, Nr. 105. — Politisches Tageblatt 1904, Nr. 36. — Stimmen aus Maria-Laach LXVI, 1904, S. 476. — G. D. i. d. Akademischen Monatsblättern XVI, 1904, Nr. 2, S. 147.

K. Faymonville, Zur Kritik der Restauration des Aachener Münsters. Beschreibende Darstellung der ältesten Abbildungen seines Inneren. Aachen 1904. Dazu die Anzeigen von [W. Brünin]g i. d. Beilage z. Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 230 und i. Aachener Volksfreund 1904, Nr. 206. — J. Prill im Literar. Handweiser f. d. kathol. Deutschland 1905, Nr. 7. — E. Renard i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXVI, S. 399. — E. C[artier] i. d. Revue de l'art chrétien 1905, p. 47. —

Lüdtke i. Theologischen Literatur-Bericht 1906, Nr. 11. — J. Th. de Raadt i. Le petit Belge 1905, Nr. 99. — H. F. Macco i. d. Aachener Allgemeinen Zeitung 1904, Nr. 201. — A. Meydenbauer i. d. Deutschen Literaturzeitung 1904, Nr. 46. — A. Kisa i. d. Frankfurter Zeitung 1905, Nr. 335. — E. Viehoff, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, Sonderabdruck a. d. Aachener Volksfreund 1904, Nr. 77, 81, 82, 88. Dazu G. v. Bezold i. Anzeiger d. German. Nationalmuseums 1904, S. 38. — Jos. Buchkremer, Zur Baugeschichte des Aachener Münsters. I. Zwei bildliche Darstellungen des Münsters. II. Die karolingische Choranlage: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXII, S. 198. — Ders., Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, Aachen 1904. Dazu die Anzeigen von G. v. Bezold i. d. Anzeiger d. German. Nationalmuseums 1904, S. 38 u. L. Arntz i. d. Denkmalpflege VI, S. 58. — Zu vergleichen die sämtlichen Jahresberichte des Karlsvereins. — Zusammenstellung der sehr reichhaltigen und zum Teil sehr wertvollen Aachener Zeitungsliteratur über die Wiederherstellungs- und Ausschmückungsarbeiten in der Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XVII, 1895, S. 300 u. in Aus Aachens Vorzeit XVII, 1904, S. 152. —

Die Mosaiken.

P. a Beeck, Aquisgranum, p. 50. — Noppius, Aacher Chronick 1632, I, S. 25. — Blondel, Therm. Aquisgr. et Porcet. elucidatio, 3. Ausg., p. 8, deutsche Ausgabe S. 12. — J. Ciampini, Vetera monimenta in quibus praecipue musiva opera sacrarum profanarumque aedium structura . . . illustrantur, Rom 1699, II, p. 129; p. 134, Taf. 41. — Beschrijving van de beroemde . . . . Rijks- en Krooning-Stad Aken, p. 11. — Quix, Münsterkirche, S. 11. — Debey, Die Münsterkirche zu Aachen, S. 7, 35. — Fr. Haagen, Geschichte Achens bis 1024, S. 68. — C. P. Bock, Die ehemaligen Mosaikbilder in Aachen: Christliche Kunstblätter 1868, Nr. 77. Danach Aufsatz im Echo der Gegenwart 1868, Nr. 313. — Fr. Haagen, Geschichte Achens II, S. 320. — Gottfried Kinkel, Geschichte der bildenden Künste, S. 236. — X. Barbier de Montault, La mosaique du dôme à Aix-la-Chapelle: Annales archéologiques XXVI, 1869, p. 285. — Dasselbe besonders Paris 1869. — X. Barbier de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen, übersetzt v. A. Körner, mit Vorwort v. Fr. Bock, Köln u. Neuß 1872. — Die Mosaiken der Kuppel des Aachener Münsters: Augsburger Allgemeine Zeitung 1881, Beil. 263. — Die neuen Mosaiken im Aachener Münster: Zentralblatt der Bauverwaltung 1881, Nr. 27. — Deutsche Bauzeitung XVI, 1882, S. 216. — H. Janitschek in Straßburger Festgruß an Anton Springer 1885, S. 21. — Ders., Geschichte der deutschen Malerei, S. 19. — Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderschriften des Mittelalters, Wien 1885, S. 52, 55. — P. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 30. — Ders. i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, 1889, S. 185; XII, 1890, S. 1. — Ders. i. d. Westdeutschen Zeitschrift für Geschichte u. Kunst IX, 1890, S. 141. — Ders., Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst II. Die Beschreibung des Aachener Münsters durch den Anonymus Aquensis v. J. 1166: Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, 1891, S. 114. — C. Rhoen, Die Bronzearbeiten und Mosaiken der Pfalzkapelle: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, 1886, S. 52. — Ders., Der ehemalige malerische und plastische Wandschmuck im karolingischen Teile des Aachener Münsters: Aus Aachens Vorzeit VIII, 1895, S. 113. — Ders., Die ottonischen Wandmalereien im Aachener Münster: Echo der Gegenwart 1885, Nr. 219, 220, 222. — Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters (Sitzungsberichte d. Wiener Akademie d. Wissenschaften, phil.-hist. Cl. Bd. CXXIII), S. 24. — Ders., Schriftquellen z. Gesch. d. karol. Kunst, S. 24, 321. — Ders., Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters (Quellenschriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik, N. F. VII), S. 149. — Fr. Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, Berlin 1894, S. 54, 223, 362. — St. Beissel, Die Pfalzkapelle Karls des Großen und ihre Mosaiken: Stimmen aus Maria-Laach 1900, Heft 2, S. 136. — Ders., Die Aachenfahrt. Ergänzungsheft 82 zu den Stimmen aus Maria-Laach 1902. — P. Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst auf der Düsseldorfer Ausstellung 1902, S. 44. — E. Teichmann, Aachen in Philipp Mouskets Reimchronik: Zs. d. Aach. Geschichtsvereins XXIV, 1902, S. 65, 111. — Fr. Bock, Die projectierte Wiederaufnahme der musivischen Restaurations-Arbeiten Aachener im Münster, Aachen 1895. — Ders., Nochmals die musivischen Restaurationsarbeiten im hiesigen Oktogon: Separatabdruck aus dem Politischen Tageblatt 1895,

Nr. 273, 274 u. 276. — Die neuen Mosaiken bei W. Brüning, Das alte und das neue Aachen: Velhagen & Klasings Monatshefte XVII, 2, S. 552. — Fr. Bock, Der dritte [Schapersche] Versuchskarton für die Mosaiken des Münsters, Aachen 1897. — Ders., Beleuchtung des Vortrages . . . über die Schaperschen Kartons im Oktogon des Münsters, Aachen 1897. — Ders., Der neue Karton für die Mosaiken des hiesigen Münsters, Aachen 1897. — Ders., Nochmals die Mosaiken des hiesigen Münsters, Aachen 1897. — Die Artikel in Aachener Zeitungen über die Wiederaufnahme der Mosaikausschmückung aufgezählt Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XVIII, S. 389. — Die Restauration des Aachener Münsters: Westdeutsche Bauzeitung 1900, Nr. 51. — H. Loersch i. d. Berichten über die Tätigkeit der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz I, 1896, S. 5; II, 1897, S. 6; III, 1898, S. 6. — Ders. i. d. B. J. C, S. 145; CII, S. 204; CIII, S. 175. — J. H[elbig], Les mosaïques d'Aix-la-Chapelle i. d. Revue de l'art chrétien, N. S. IX, 1890, S. 115. — K. Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 70. — Inventaire des mosaïques de la Gaule: II. Lugdunaise, Belgique et Germanic, par A. Blanchet, Paris 1909, Nr. 1632, p. 204.

In Vorbereitung befindet sich der den kirchlichen Denkmälern gewidmete Band der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausgegeben von P. Clemen, Stadt Aachen I mit eingehender Darstellung des Münsters und Literaturangabe (bearbeitet von K. Faymonville).

Fig. 1. Aachen. Das Innere des Oktogons nach der Marmorinkrustation.

Die literarische Überlieferung.

Die Erbauung der karolingischen Pfalzkapelle.

Wir sind über die Entstehung der Aachener Pfalzkirche besser unterrichtet als über die Gründung irgendeines anderen frühmittelalterlichen Kirchenbaues auf deutschem Boden. Der Bau begann im letzten Jahrzehnt des 8. Jh., wohl nicht erst 796[1], und war 805 vollendet. In diesem Jahre fand die feierliche Einweihung durch Papst Leo III. statt[2]. Der Bau ward der Gottesmutter und dem Erlöser gewidmet[3].

Die Materialien wurden von allen Seiten herbeigeschafft. Die durch Karl zerstörten Befestigungen von Verdun lieferten Quadersteine[4]. Weiter aber wurden nach dem gewöhnlichen Gebrauch der

[1] Nach der Notiz bei dem Monachus Sangallensis I, c. 27: Mon. Germ. SS. II, p. 744 erscheint der Bau schon um 796 (vor der Niederwerfung der Avaren) vollendet. Im 7. Brief spricht Alkuin im J. 798 nur von dem Bau, (Jaffé, Monumenta Alcuina, Bibl. rerum german. VI, p. 413: templum sapientissimi Salomonis arte Deo construitur), nicht von der nahen Vollendung, wie Haagen, Geschichte Achens bis 1024, S. 54 annimmt. Ganz bestimmt aber wird der Bau als im Gang befindlich in dem anderen Brief Alkuins genannt, der gegen den 18. Juli 798 geschrieben ist (Jaffé a. a. O. p. 425). — Die kostbaren Säulen im Oktogon sind damals schon aufgestellt (Jaffé a. a. O. p. 425: Fuit quoque nobis sermo de columnis, quae in opere pulcherrimo et mirabili ecclesiae, quam vestra dictavit sapientia, statutae sunt). V o r der Errichtung des heutigen Baues bestand schon eine Palastkapelle in Aachen, in der Pippin im J. 765 und Karl im J. 768 das Weihnachtsfest beging (Käntzeler i. d. B. J. XLII, S. 144). Vgl. R. Pick, Die kirchlichen Zustände Aachens in vorkarolingischer Zeit: Aus Aachens Vergangenheit 1895, S. 17. Seit dem J. 786 schon weilt Karl sehr häufig in Aachen — zunächst wohl in dem älteren noch merovingischen Pfalzbau (Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 5. — Anders Pick im Echo der Gegenwart 1911, Nr. 244 I). Diese ältere Kirche ist wohl identisch mit der durch die Ausgrabungen des J. 1911 im ganzen Umfang festgestellten Basilika nördlich vom Oktogon. Vgl. Clemen in dem 2. Bericht über die Tätigkeit des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1912, S. 27 und in der Revue de l'art chrétien 1912, p. 213.

[2] Die bestimmte Nachricht findet sich allerdings erst in einer späteren Quelle, in den Annales Tielenses a. 804 (805): Mon. Germ. SS. XXIV, p. 22: Leo papa hyemavit Aquisgrani et ibidem ecclesiam a Karolo constructam in hon. b. Mariae virginis cum magna solempnitate consecravit. Schlosser, Karol. Schriftquellen, Nr. 106. — Mühlbacher, Regesten des Kaiserreiches unter den Karolingern, I², Nr. 408. — Jaffé, Regesten der Päpste I, S. 312. Ebenso die Urk. des Papstes Hadrian IV. vom J. 1157 (Quix, Cod. dipl. Aquensis I, Nr. 44) und eine undatierte Urkunde in den Monumenta Boica IX, p. 102. Vgl. weiter Abel-Simson, Jahrbücher des fränkischen Reiches unter Karl dem Großen II, S. 319, Anm. 5 u. S. 557, der an der Weihe zweifelt, und Horst Kohl, Annalen des fränkischen Reiches II, S. 162. Die Weihe selbst scheint für dieses Jahr sicher zu sein. Vgl. Rhoen i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, S. 15, Anm. 2, und St. Beissel i. d. Stimmen aus Maria-Laach, Bd. LX, 1901, S. 151. Eingehend der Exkurs über die Einweihung der Münsterkirche bei G. Rauschen, Die Legende Karls des Großen (Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde VII), Leipzig 1890, S. 137. Der Bau konnte natürlich auch schon vorher fertig sein, so daß nur die Anwesenheit des Papstes benutzt ward, um die feierliche Weihe vorzunehmen. Vgl. über die Weihe und die spätere Ausschmückung der Nachricht Faymonville a. a. O. S. 7 und Anm. 1. Endlich erwähnt die Weihe durch Papst Leo auch die ursprünglich an der Westseite des Münsters befindliche Inschrift: ECCE LEO PAPA, CUIUS BENEDICTIO SANCTA TEMPLUM SACRAVIT, QUOD KAROLUS AEDIFICAVIT (erhalten bei Petrus a Beeck, Aquisgranum, c. IV, p. 41. — Noppius, Aacher Chronick 1632, I, S. 20). Über die Datierung siehe unten S. 20 Anm. 42. Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 222, Nr. 476. — Brower, Antiquitates Trevirenses I, p. 387, erwähnt noch eine Inschrift, cuius fragmentum hoc spectatus eius loci clerus nuper in lucem protulit: IBIDEM (AQUISGRANI) MONASTERIUM S. MARIAE MATRI DOMINI NOSTRI JESU CHRISTI OMNI LABORE ET SUMPTU QUO POTUI AEDIFICAVI LAPIDIBUS EX MARMORE PRETIOSIS.

[3] Vgl. Einhardi vita Karoli, c. 21: basilica quam ipse propter amorem domini nostri Iesu Christi et ob honorem sanctae et aeternae virginis . . . construxit. Poëta Saxo, Annales de gestis Caroli Magni V, 434: Quam pie Christe tibi sancteque tue genetrici ad laudem studuit perpetuam facere. Reginonis Chronicon (Mon. Germ. SS. I, p. 566): Aquis in basilica sancti Salvatoris et sanctae Dei genitricis Mariae. In der in der vorangehenden Anmerkung zitierten Nachricht aus den Annales Tielenses wird nur von einer Weihe zu Ehren der Gottesmutter gesprochen; ausdrücklich wird später als zweiter Patron der Salvator neben ihr genannt (Mon. Germ. SS. I, Nr. 316, p. 430: ad capellam, quam dive memorie Karolus imperator augustus . . . in honorem salvatoris domini nostri Iesu Christi eiusque genitricis sancte Marie in palatio Aquisgrani construxerat), auch die Resurrectio, vgl. Pick, Aus Aachens Verg. S. 22, Anm. 2. Diese zeitgenössischen Nachrichten über die Weihe und die Patrone sind von Wichtigkeit für die später zu berührende Frage nach dem sogenannten Martyrion.

[4] Hugo von Flavigny, Chronicon zu 788: Mon. Germ. SS. VIII, p. 351: de quadris autem lapidibus dirutae civitatis [Virdunensis] Aquisgrani capella exstructa est. Abel-Simson, Jahrb. II, S. 559, Anm. 3 hält die Nachricht für unhistorisch. Eine Bestätigung erhält sie aber dadurch, daß der aus der Nähe von Verdun stammende Jura-Oolith vielfach an dem Bau verwendet ist, vor allem für die scharf geschnittenen Gewölbesteine. Der eingemauerte Teil eines Säulenaufsatzes besteht nach dem Urteil Noeggeraths

merovingischen und karolingischen Baumeister die Architekturteile im Raubbau aus den verschiedensten Bauten Deutschlands genommen, vor allem aus Trier[5] und Köln[6]. Aus der Nachbarschaft, aus den verlassenen Römerbauten in Trier, Köln, vielleicht auch Reims, aus den schon von den Römern eröff-

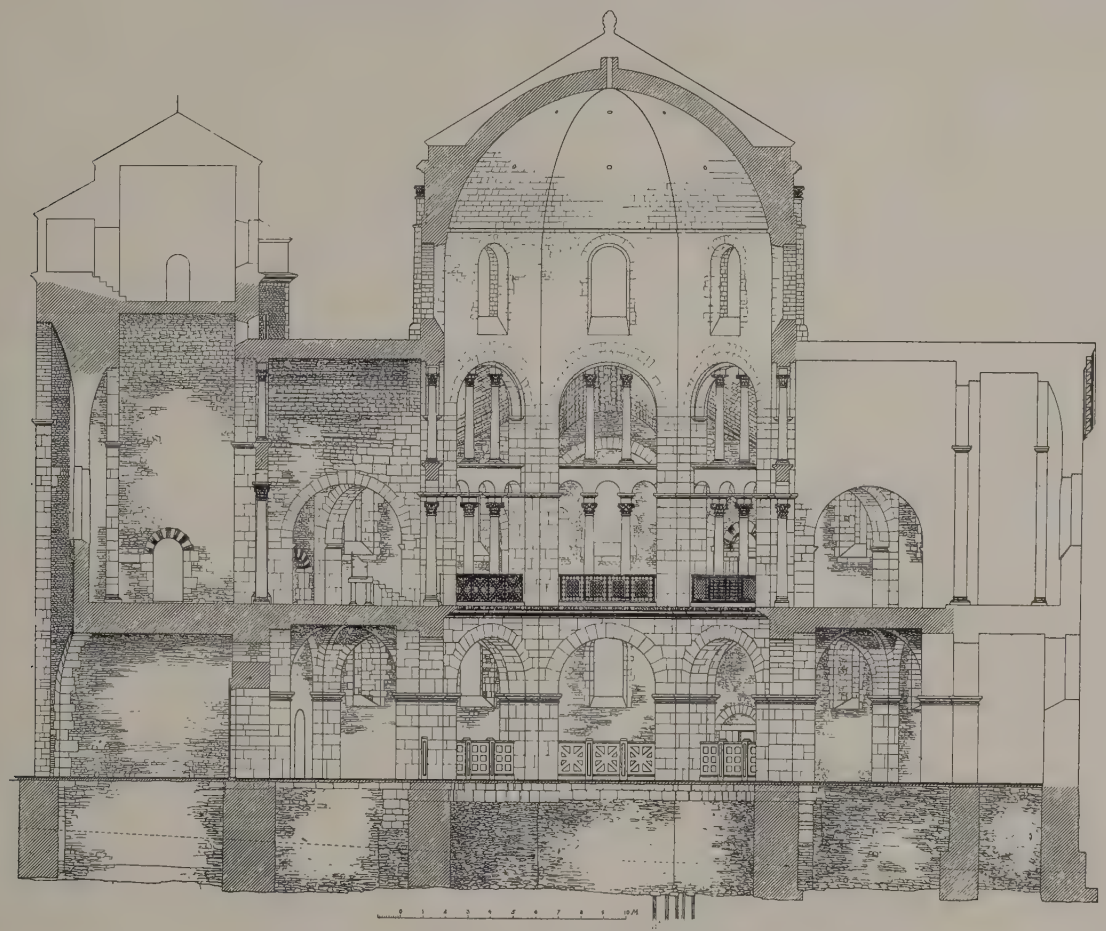


Fig. 2. Aachen. Längenschnitt durch das karolingische Münster (nach A. Haupt).

gleichfalls aus Verduner Jura-Oolith (C. P. Bock, Geschichtliche Darstellung des Aachener Rathauses, S. 16, Anm. 3). Auch in der Nymwegener Kapelle sind schon früher versetzt gewesene Quadern benutzt (Hermann i. d. B. J. LXXVII, S. 112). Vgl. Clemen i. d. Westd. Zs. IX, S. 73, Anm. 94. Auch die Überlieferung, daß der Baumeister der Pfalzkapelle Meister Odo von Metz gewesen sei, stimmt hiermit überein: der Architekt mochte dann das ihm vertraute und von ihm erprobte Material auch für Aachen vorgeschlagen haben. Rhoen (Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, S. 34) nimmt übrigens an, daß dies fremde Material, wozu noch verschiedene andere schwerer zu definierende Bausteine kommen, von den Ruinen der Aachener Thermen herstamme.

[5] Gesta Treverorum c. 25 (Mon. Germ. SS. VIII, p. 163): Karolus multum marmor et museum plurimum de Treberi ad Aquis palacium vexit et b. Petro ad vicissitudinem munera dedit. Trier mit Rom und Ravenna in einem Atem als Quelle des Marmors für Aachen genannt in dem von Ciampini, Vetera monimenta II, p. 131 abgedruckten Bericht. In der Beurteilung dieser Nachricht möchte ich Beissel (Stimmen aus Maria-Laach LX, S. 137, Anm. 3) beistimmen: die Nachricht ist innerlich so wahrscheinlich, daß ich nicht sehe, warum man sie als gefälscht erklären müsse.

[6] Gelenius, De magnitudine Coloniae, lib. III, syntagma II, p. 261. Vgl. auch Meyer, Aachensche Geschichten I, S. 70. Auf Gelenius basiert die Erzählung bei Nolten, Münsterkirche zu Aachen 1818, S. 4. Gelenius berichtet übrigens nur, daß Marmor ex fundo S. Gereonis beschafft worden sei, nicht etwa aus der alten Kirche. Dieses Eigentum des Stifts war das Dorf Kriel zwischen Köln und Efferen, dessen Steinbruch das Material lieferte (vgl. Haagen, Geschichte Achens bis 1024, S. 55, Anm. 1). Von dieser späten Nachricht gilt das gleiche wie von der obengenannten Überlieferung für Trier.

neten Steinbrüchen an der Bergstraße stammen wohl auch verschiedene der großen Säulen, nicht alle, wie die Tradition will, aus Italien[7]. Die Steinbrüche an der Bergstraße hatten auch das Material für die großen Säulen in dem Kaiserpalaste zu Ingelheim geliefert. Nur die kostbarsten und wertvollsten Stücke für die neue Kirche, die schönsten Säulen und sonstigen Schmuck ließ der König mit besonderer Bewilligung seines Freundes, des Papstes Hadrian I., von Ravenna herbeischaffen. Der Brief Hadrians an

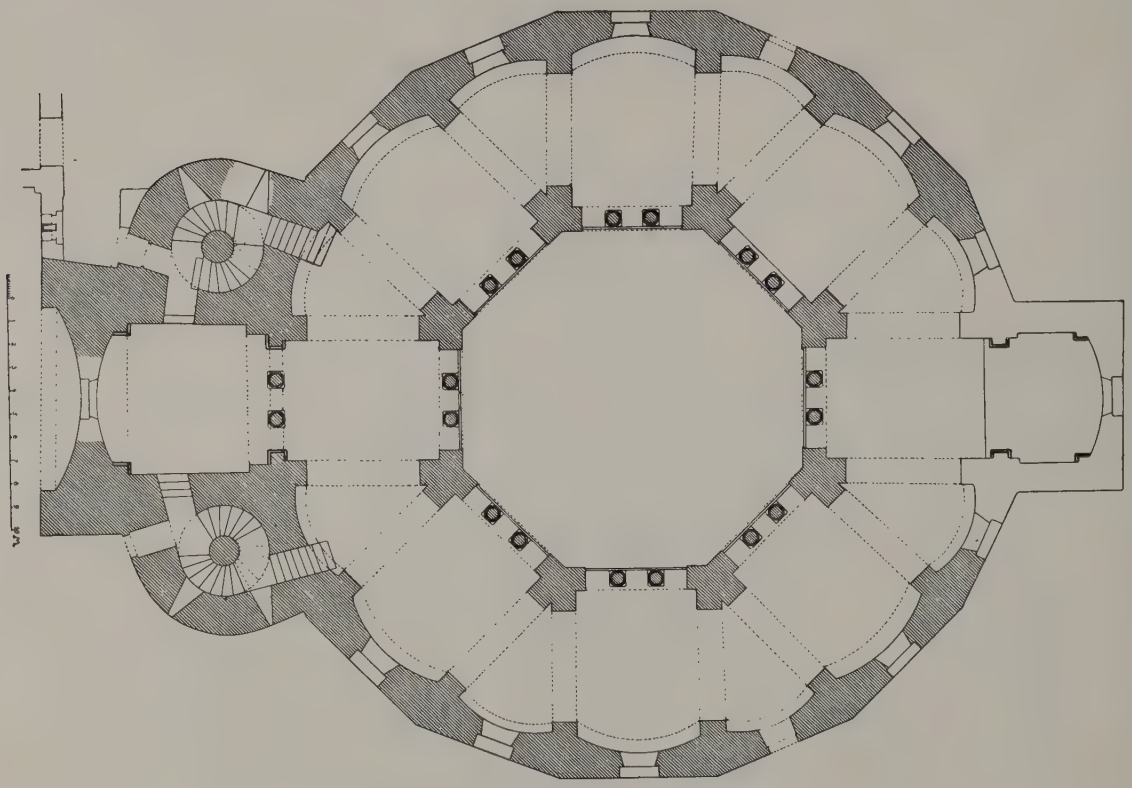


Fig. 3. Aachen. Grundriß des karolingischen Münsters im Obergeschoß (nach A. Haupt).

[7] Ich habe schon in der Westd. Zs. IX, 1890, S. 80 ff. darauf hingewiesen, daß doch die Rheinlande selbst noch Säulen in Menge enthielten, die hier Verwendung finden konnten. Auch für den Kaiserpalast in Ingelheim ist, freilich erst durch späte Quellen, durch MÜNSTER (Cosmographia, Basel 1544, p. 337), den Verfertiger der Inschrift von 1628 i. d. Remigiuskirche, durch SCHOEPFLIN und seine Nachtreter die Herkunft der Säulen aus Italien behauptet. Dies hatten schon DAHL (Historisch-topographisch-statistische Beschreibung des Fürstentums Lorsch, 1812, S. 164) und FIORILLO (Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland, Hannover 1815, I, S. 54) widerlegt; die Behauptung ist aber ganz zurückgewiesen durch die Untersuchungen von A. VON COHAUSEN und E. WOERNER (v. COHAUSEN, Die römischen Steinbrüche am Felsberg: Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine XXI, S. 33. — v. COHAUSEN u. E. WOERNER, Römische Steinbrüche auf dem Felsberg: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Darmstadt 1879, XIV, S. 137).

Von den Ingelheimer Säulen, die noch in Ingelheim, Mainz, Wiesbaden, Heidelberg, Mannheim erhalten sind (Aufzählung i. d. Westd. Zs. IX, S. 78), bestehen sechs aus weißlichem Auerbacher Marmor, die meisten aber aus hessischem Syenit, und zwar eben aus den Steinbrüchen an der Bergstraße. Und aus diesen Brüchen entstammen, bereits von den Römern gebrochen, aber erst im Mittelalter verwendet, noch Säulen zu Oppenheim, Bingen, Burg Reichenberg, Mettlach a. d. Saar, Enkirch, Trarbach, Rommersdorf, Köln, Trier. Daß für karolingische Bauten die Säulen und Architekturstücke aus der n ä c h s t e n Nachbarschaft verwendet werden, ist auch sonst bezeugt, für Maguelonne werden Säulen von Nîmes beschafft (Chronicon Moissiacense a. 812: SCHLOSSER, Karolingische Schriftquellen, Nr. 712. Ad cuius structuram cum columnas et marmora habere non posset, Nemauso civitate cum magna diligentia adduci praecepit. Die Stelle ist EINHARDI Vita Karoli c. 26 nachgebildet). In St. Riquier, in St. Jean zu Poitiers, in Germigny-des-Prés bilden römische Säulen der Nachbarschaft die Stützen, noch für den Bau der Kirche von Windisch in Salzburg werden die Säulen aus Vindonissa entnommen, für St. Jean Baptiste in Granson aus Eburodunum

Karl den Großen erwähnt nur palatii Ravennate civitatis musiva atque marmora ceteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita[8]. Erst die Historiker, Einhart voran, führen ausdrücklich columnas et marmora an, die von Rom und Ravenna gekommen seien[9]. Der Bezug von Marmor aus Rom und Ravenna ist in gleichzeitigen Quellen, völlig unabhängig voneinander, so ausdrücklich und wiederholt bezeugt, daß an der Tatsache an sich nicht zu zweifeln ist.

Eine spätere Quelle vom Ende des 9. Jh. nennt uns den Baumeister der Kirche: Magister Odo von Metz[10]. Er darf als der künstlerische Schöpfer des Bauwerks angesehen werden. Die oberste Leitung der gesamten Bautätigkeit lag aber in den Händen Einharts, ihm folgt später Ansegis unter seiner Leitung als exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio[11]. Vielleicht ist als örtlicher Leiter noch der Bauführer Gerlaicus anzunehmen, der aus Reims nach Aachen berufen wurde[12]. Doch ist kein Zweifel, daß auswärtige Architekten, Steinmetzen und Werkleute am Bau tätig waren: die raffinierte Gewölbetechnik und der ausgebildete Steinschnitt setzen nicht nur ausgedehnte Kenntnis des Gewölbebaues, sondern auch die Anwesenheit von darin besonders geschulten Kräften voraus. Der Mönch von St. Gallen berichtet ausdrücklich, daß Karl der Große de omnibus cismarinis regionibus magistros et opifices herbeigerufen habe[13].

---

und Aventicum. In der großen Moschee in Cordoba sind, was durch das verschiedene fremdartige Material bestätigt wird, Säulen aus Südfrankreich, Konstantinopel, Ägypten, vor allem wohl aus dem benachbarten Nordafrika verwandt. Die größte Zahl von fremden Marmorarten wies wohl die Hagia Sophia auf — aufgezählt in dem Gedicht des Paulus Silentiarius, Hagia Sophia, v. 617—646 (Paul Friedlaender, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Berlin 1912, S. 245, 284). Vgl. J. Noeggerath, Die antiken Säulen im Aachener Münster: Lerschs Niederrheinisches Jahrbuch 1843, S. 193. — Dazu K. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau, S. 119. — E. Teichmann, Zur Geschichte der Säulen in der Aachener Liebfrauenkirche: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXVIII, S. 471. — Über das weitere Schicksal der Säulen ausführlich Faymonville, Der Dom zu Aachen, S. 44.

[8] Codex Carolinus Nr. 89 u. 83 ed. Jaffé, Bibliotheca rer. German. IV, p. 268 u. 251. — Jaffé. Reg. pont. Rom. I, Nr. 2470. Der Text verderbt. Holder-Egger i. d. Ausgabe d. Agnellus (Mon. Germ SS. Langobard. p. 383 Anm. 11) nimmt einen Besuch Karls in Ravenna im April–Juli 787 an.

[9] Einhardi vita Karoli, c. 26: plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani exstruxit auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit. Ad cuius structuram cum columnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit. Der schon oben Anm. 1 zitierte Brief Alkuins (ep. 100, Monumenta Alcuina: Jaffé, Bibl. rer. german. VI, p. 425) erwähnt: Fuit quoque nobis sermo de columnis, quae in opere pulcherrimo et mirabili ecclesiae, quam vestra dictavit sapientia, statutae sunt. Ähnlich der Poëta Saxo für Ingelheim (lib. V, v. 435: Mon. Germ. SS. II, p. 619):

Ad quae marmoreas praestabat Roma columnas,
Quasdam praecipuas pulcra Ravenna dedit.

[10] Mitgeteilt von Pertz i. d. 3. Separatausgabe der Vita Karoli bei Jaffé, Bibliotheca IV, p. 536 aus Cod. bibl. Caes. Vindobon. 969 (theol. 354), saec. X, fol. 55: infra capella scriptum: INSIGNEM HANC DIGNITATIS AULAM KAROLUS CAESAR MAGNUS INSTITUIT; EGREGIUS ODO MAGISTER EXPLEVIT, METENSI FOTUS IN URBE QUIESCIT. Vgl. v. Schlosser, Karol. Schriftquellen, Nr. 107. — C. P. Bock, Der Baumeister des Aachener Doms i. Quix, Wochenblatt f. Aachen u. Umgegend 1837, Nr. 60, S. 239. — Ders. im Freiburger christlichen Kunstblatt 1862, S. 34; 1868, S. 144. — L., Der Baumeister des Aachener Münsters: Echo der Gegenwart 1873, Nr. 70 I. — Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, Nr. 475. — Vgl. über die Überlieferung der Nachricht Faymonville, Dom zu Aachen, S. 8, Anm. 1. Bock vermutet, daß wir nur das Fragment einer Inschrift vor uns haben und daß Odo vielleicht zu identifizieren sei mit dem von Theodulf als Hiram erwähnten Künstler.

[11] Gesta abbatum Fontanellensium, c. 17: Mon. Germ. SS. II, p. 293: [Ansegis] . . . etiam exactor operum regalium in Aquisgrani palatio regio sub Einhardo abbate, viro undecunque doctissimo, a domno rege constitutus est. Den Titel exactor operum regalium führt auch Einhart selbst (Mon. Germ. SS. I, p. 427). In der translatio S. Tiburtii (Mabillon, Acta Sanctorum IV, 1, p. 411) heißt er: palatii regalis domesticus. In Einhardi translatio ss. Petri et Marcellini IV, 8: cui hunc temporis etiam palatinorum operum ac structurarum a rege cura commissa erat. Vgl. über die Stellung Einharts eingehend v. Schlosser i. d. Beiträgen zur Kunstgeschichte: Sitzungsberichte der Wiener Akademie, phil.-hist. Cl. Bd. CXXIII, S. 31. Vgl. auch die Grabinschrift Einharts: Hrabani carmina 85: Poetae latini aevi Carolini II, p. 237. Einhart ist auch unter dem abbas cunctorum peritissimus bei dem Monachus Sangallensis I, c. 27 gemeint. Vgl. C. Rhoen, Die Baumeister der Pfalzkapelle: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, S. 93.

Einhart war bei Beginn der Errichtung des Aachener Münsters wohl nur 25 Jahre alt. Auch dies jugendliche Alter spricht dagegen, daß er mit so weitgehender Kenntnis der abendländischen und der morgenländischen Tradition des Rundbaues den Plan für die komplizierte Anlage der Aachener Pfalzkapelle ersonnen habe. Vgl. dazu die Bemerkungen von Faymonville, Dom zu Aachen, S. 8.

[12] Einhardi translatio ss. Petri et Marcellini l. III, c. 2. — v. Schlosser, Schriftquellen, Nr. 124. Vgl. auch Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau II, S. 118. — Gerlaicus ist dann Leiter der Bauten an der Pfalz unter Ludwig dem Frommen.

[13] Monachus Sangallensis I, c. 27: Karolus . . . basilicam antiquis Romanorum operibus praestantiorem fabri-

Die Traditionen über die Ausschmückung vom 9. bis 12. Jahrhundert.

Die baugeschichtlichen Nachrichten müssen hier zum Beginn so eingehend verzeichnet werden, weil die Überlieferung auch von besonderer Wichtigkeit für die Geschichte und die Herkunft der künstlerischen Ausstattung ist. Zunächst ist festzustellen, daß in den freilich sehr summarischen Beschreibungen und Erwähnungen der Pfalzkirche bei den Geschichtschreibern im 9. Jh. ein musivischer oder malerischer Schmuck nirgends direkt erwähnt wird. Einhart, der unmittelbar nach dem Tode seines kaiserlichen Herrn das Leben des großen Karl schrieb, schweigt hier vollständig, und doch hätte gerade er, der zuletzt eine Art ministre des beaux-arts am Hofe Karls war und zudem wohl auch oberster geschäftlicher Leiter der Pfalzbauten — Beseleel hieß er in den Hofkreisen nach dem kunstreichen Werkmeister der Stiftshütte — am ehesten Veranlassung gehabt, auch des bildlichen Schmuckes hier zu gedenken. Ein argumentum ex silentio kann man aus dieser fehlenden Erwähnung freilich nicht ableiten, denn Einharts ganze Beschreibung des Bauwerks ist nur eine sehr allgemeine. Er nennt die Pfalzkapelle nur als basilica s. Dei gen. Mariae Aquisgrani opere mirabili constructa[14], und neun Kapitel später berichtet er: plurimae pulchritudinis basilicam Aquisgrani exstruxit auroque et argento et luminaribus atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit[15].

Auch die folgenden Quellen geben keinen genaueren Aufschluß; nur ganz allgemein erwähnt das Chronicon Moissiacense cetera ornamenta in der Kirche[16]. Doch über einen und zwar malerischen Schmuck berichtet Einhart ausführlich: unterhalb des großen Kranzgesimses, das die obere und untere Bogenstellung trennte, befand sich, in roter Farbe[17] aufgemalt, ein Epigramm, das Kunde gab, wer diesen Bau errichtet habe (quis auctor esset eiusdem templi). Den Wortlaut zeichnet Einhart nicht auf, erwähnt aber, daß im letzten Verse Karolus princeps gestanden habe[18]. Diese Inschrift ist ohne Zweifel erhalten

---

care propria dispositione molitus . . . Ad cuius fabricam de omnibus cismarinis regionibus magistros et opifices omnium id genus artium advocavit. Vgl. v. Schlosser, Karol. Schriftquellen, Nr. 104. Unter den Cismarini sind vor allem wohl Italiener zu verstehen (so auch Kreuser, Christlicher Kirchenbau I, S. 269, Anm. 2). Bei Paulus Diaconus, c. I (Migne, Patrologia latina CXV, p. 1587) erscheinen Angelsachsen und Iren als transmarini monachi im Gegensatz zu Itali, Galli, Graeci; in Thangmars vita Bernwardi ep. (Mon. Germ. SS. IV, p. 758), c. 6 ebenso zusammengestellt: ex transmarinis et ex Scotticis vasis Nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch braucht man deshalb nicht unter den Leuten von jenseits des Meeres sich Meister und Handwerker aus dem Orient vorzustellen. Cismarini waren vor allem auch die Itali. L. Courajod (Leçons professées à l'école du Louvre I, p. 25) geht etwas zu weit, wenn er direkt erklärt: Les artistes que . . . Charlemagne fit venir des pays transmarins, c'étaient des byzantins ou des adeptes du style grécooriental. Über diese Frage vgl. unten in dem Kapitel „Karolingisches und Orientalisches".

[14] Einhardi vita Karoli c. 17. Der Ausdruck opere mirabili ist leider nur ein wenig bestimmter, er kehrt auch ähnlich in der gleichzeitigen Literatur wieder. Einhart selbst gebraucht den Ausdruck z. B. auch für die Rheinbrücke in Mainz (Vita Karoli, c. 32: pons . . . opere mirabili), und ähnlich heißt es von Cornelimünster: miro opere monasterium (Vita s. Benedicti Anianensis c. 48), Xanten: aecclesia mirifico opere constructa (Annales Xantenses a. 864), Bremen: ecclesia miro opere constructa (Vita s. Anskarii c. 16), Châlons s. Saône: crypta mirifico opere exstructa (Translatio s. Agricolae, episcopi Cabilonensis c. 8), Germigny-des-Prés: basilica miri operis (Miracula s. Maximi abb. Miciacensis) und ecclesia mirifici operis (Catalogus abbat. Floriacens. p. 491).

[15] Einhardi vita Karoli, c. 26. J. v. Schlosser i. d. Sitzungsberichten der Wiener Akademie, philos.-hist. Klasse CXXIII, S. 23, wollte den Ausdruck auroque et argento mit Mosaiken identifizieren — wie auch die St. Gereonskirche in Köln wegen ihrer von Golde strahlenden Mosaikbilder von Gregor von Tours (De gloria martyrum, c. 61) „ad sanctos aureos" genannt wird. Diese Annahme dürfte aber zu weit gehen. Gegen diese Auslegung auch Faymonville a. a. O. S. 71.

Vgl. auch den Brief Alkuins v. J. 798 (Jaffé, Monum. Alcuin. p. 425, Nr. 100): Fuit quoque nobis sermo de columnis, quae in opere pulcherrimo et mirabili ecclesiae, quam vestra dictavit sapientia, statutae sunt. Vgl. oben S. 8, Anm. 1.

[16] Chronicon Moissiacense a 796 (Mon. Germ. SS. I, p. 303) fabricavit ecclesiam mirae magnitudinis, cuius portas et cancellos fecit aerea et cum magna diligentia et honore, ut potuit et decebat, in ceteris ornamentis ipsam basilicam composuit.

[17] In der gleichen einfachen Art, mit rotem Ocker auf den Putz gemalt, war die Inschrift in der Krypta von St. Germain d'Auxerre hergestellt, die noch heute erhalten ist: große, sehr sauber ausgeführte schöne Kapitäle auf den Arkaden vor dem Grabmal des hl. Germain. Die Inschriften sind kurz nach 859 entstanden. Signalisiert von Ramé i. d. Revue des sociétés savantes, 7. sér. V, 1882, p 20. Vgl. Maurice Prou, Inscriptions carolingiennes des cryptes de St. Germain d'Auxerre: Gazette archéologique XIII, p. 299.

[18] Einhardi vita Karoli, c. 32: Erat in eadem basilica in margine coronae, quae inter superiores et inferiores arcus interiorem aedis partem ambiebat, epigramma sinopide scriptum, continens, quis auctor esset eiusdem templi, cuius in extremo versu legebatur: Karolus princeps. Vgl. Zs. d. Aach. G. V., 1901, S. 403. — F. X. Kraus, Die christlichen

in einem titulus, der in einem Leidener Kodex überliefert ist, an dessen Schluß als auctor des templum Karolus princeps genannt wird[19]: Versus in aula ecclesiae in Aquis palatio:

CUM LAPIDES VIVI PACIS CONPAGE LIGANTUR
INQUE PARES NUMEROS OMNIA CONVENIUNT,
CLARET OPUS DOMINI, TOTAM QUI CONSTRUIT AULAM
EFFECTUSQUE PIIS DAT STUDIIS HOMINUM.
QUORUM PERPETUI DECORIS STRUCTURA MANEBIT,
SI PERFECTA AUCTOR PROTEGAT ATQUE REGAT.
SIC DEUS HOC TUTUM STABILI FUNDAMINE TEMPLUM,
QUOD KAROLUS PRINCEPS CONDIDIT, ESSE VELIT.

Ein weiterer Schmuck des Münsters wird noch unmittelbar nach Karls des Großen Tod erwähnt: sein Bildnis, das sich auf oder unter dem vergoldeten Bogen über dem Grab des Kaisers im Münster befand (arcus supra tumulum deauratus cum imagine et titulo). In welcher Technik dies Bild ausgeführt war, ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Auch hier ist der titulus, der auf dem vergoldeten Bogen stand, erhalten[20]. Nach dem Wortlaute des Berichtes bei Einhart und den monumentalen Parallelen möchte man zunächst an einen Bogen in der Form eines arcosolium mit malerischem Schmuck denken, und es liegt nahe, daß man bei einem dem Beschauer so unmittelbar nahegerückten Denkmal keine allzu vergängliche Technik gewählt hat[21]. Vor allem war scheinbar ganz ähnlich wie in Aachen das Grab des Bischofs

Inschriften der Rheinlande II, 1894, Nr. 476. In der anonymen Vita Karls des Großen vom J. 1166 ist diese Notiz einfach übernommen (RAUSCHEN, Legende Karls des Großen, S. 83), ähnlich in der Reimchronik des PHILIPP MOUSKES (Chronique de Philippe Mouskes, ed. de Reiffenberg, Brüssel 1836, I, v. 6560), (vgl. E. TEICHMANN i. d. Zs. d. Aach. G. V. XXIV, S. 102).

[19] Poëtae latini aevi Carolini I, p. 432. — DE ROSSI, Inscriptiones christianae, Rom 1888, II, p. 276. Abgedruckt bei v. SCHLOSSER, Karol. Schriftquellen, Nr. 108. ST. BEISSEL, i. d. Stimmen aus Maria-Laach 1900, S. 7 hatte die Inschrift erwähnt, aber nicht in ihrer Bedeutung erkannt. HUGO LOERSCH, Wiederherstellung und Ausschmückung der Münsterkirche zu Aachen: Jahresbericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege in der Rheinprovinz II, 1897, S. 11 erwähnt die Notiz aus Einhart und schließt sehr richtig: Außer den beiden Worten: Karolus princeps haben auch die Worte auctor und templum sicher in der Inschrift gestanden. Das stimmt durchaus mit dem Wortlaut bei DÜMMLER überein. Ich hatte die wiederaufgefundene Inschrift dem Karlsverein mitgeteilt, worauf sie M. SCHEINS zuerst im Aachener Anzeiger, Politisches Tageblatt 1901, Nr. 129, 4. Juni (daraus abgedruckt im Generalanzeiger für Düsseldorf 1901, Nr. 164, 15. Juni) und dann unter dem gleichen Titel: Die karolingische Widmungsinschrift im Aachener Münster, i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXIII, S. 403 eingehend veröffentlicht hat. SCHEINS macht es höchst wahrscheinlich, daß die Verse von Alkuin stammen. Die Inschrift lautet in seiner Übersetzung:

Wenn das lebend'ge Gestein in friedlicher Eintracht gefügt ist
Und auf dieselbige Zahl jedes Verhältnis gestimmt,
Dann glänzt leuchtend das Bauwerk des Herrn, der die Halle errichtet,
Weil er das fromme Bemühn Sterblicher krönt mit Erfolg.
Was sie gebaut, wird bestehen in unvergänglichem Glanze,
Wenn des Allmächtigen Huld schirmet mit Weisheit ihr Werk.
Darum flehn wir zu Gott, daß ungefährdet der Tempel,
Den Kaiser Karl uns erbaut, ruhe auf sicherem Grund.

Die acht Verse der Inschrift sind sichtlich für die acht Seiten des Oktogons bestimmt. Der Raum reicht sehr gut aus, auf jede 6,10 m lange Seiten kommen je 32—38 Buchstaben: das gibt für den Buchstaben eine Breite von 16 cm und eine Höhe von etwa 20 cm. Vgl. auch BUCHKREMER im VII. Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission 1902, S. 42 und FAYMONVILLE a. a. O. S. 72.

[20] EINHARDI vita Karoli, c. 31: In hac [basilica] sepultus est eadem die qua defunctus est, arcusque supra tumulum deauratus cum imagine et titulo exstructus. Titulus ille hoc modo descriptus est: Sub hoc conditorio situm est corpus Karoli Magni atque orthodoxi imperatoris, qui regnum Francorum nobiliter ampliavit et per annos XLVII feliciter rexit. Decessit septuagenarius anno domini DCCCXIIII indictione VII. V. Kal. Febr. Vgl. ABEL-SIMSON, Jahrbücher d. fränkischen Reiches unter Karl dem Großen, Leipzig 1888, II, S. 536. — Die ganze neuere sehr ausgedehnte Literatur über das Grab Karls des Großen verzeichnet im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, S. 71, Anm. 76. Vgl. vor allem TH. LINDNER i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XIV, S. 1; i. d. Preußischen Jahrbüchern XXXI, S. 431; i. d. Forschungen zur deutschen Geschichte XIX, S. 181. Endlich die Zusammenstellung bei Jos. BUCHKREMER, Das Grab Karls des Großen: Aachener Zs. XXIX, 1907, S. 68, 69 und bei H. SAVELSBERG, Über die mannigfachen Bestrebungen zur Auffindung des Grabes Karls d. Gr. i. Echo der Gegenwart 1903, Nr. 73 ff. Neuerdings H. LECLERCQ bei Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne III, p. 789.

[21] Der Ausdruck deauratus arcus spricht für eine Mosaikdarstellung. J. v. SCHLOSSER, Beiträge, S. 23, Anm. 1, führt eine Reihe von ähnlichen Stellen an, die sich alle auf Mosaiken beziehen. Auch St. Gereon in Köln hieß unzweifelhaft nach seinen Mosaiken ad sanctos aureos (Gregorius Turonensis, De gloria martyrum, c. 61). Für die Fähigkeit des 9. Jh., Porträts zu schildern, ist die sehr

Virgilius († 784) in St. Peter zu Salzburg gestaltet, das 1181 aufgefunden ward. Es enthielt in einer Nische in Malerei auf Goldgrund das Bild des Bischofs mit einer Inschrift, die ihn als Erbauer des Domes nannte, und die Angabe seines Todestages[22].

Auf der anderen Seite ist in allen späteren Berichten von einem plastischen Werke die Rede, das auf dem Sarkophage stand. Vor allem geben seit dem Anfang des 16. Jh. übereinstimmend alle Augenzeugen an, daß über dem Sarkophag eine Statue gestanden habe, so schon Antonio de Beatis, der 1517 in Aachen weilte[23], und die Folge von Gemälden, die das Innere des Münsters im 17. Jh. darstellt, zeigt scheinbar gleichfalls eine solche plastische Figur. Die Stelle des Grabmals ist von verschiedenen Berichterstattern im unteren Umgang an der nach der Sakristei zu gelegenen Außenmauer angegeben[24]. An dieser Stelle haben die Untersuchungen Buchkremers nun wirklich einen ehemaligen Halbkreisbogen ergeben (aber ob wirklich schon aus karolingischer Zeit?), der auch die von den Berichterstattern der letzten Jahrhunderte erwähnte spätere farbige Ausstattung zeigt — es besteht ziemliche Wahrscheinlichkeit, daß damit die Stelle gefunden ist, an der bis zum Ende des 18. Jh. (seit wann?) der Proserpinasarkophag unter einem gemauerten Bogen stand[25] (Fig. 4).

Fünfzehn Jahre nach dem Tode Karls des Großen findet sich eine ausdrückliche poetische Nachricht über musivischen Schmuck in der Pfalzkapelle. Walafrid Strabo erwähnt im J. 829 in einem an Ludwig den Frommen gerichteten Gedicht über die Reiterstatue des Theodorich ausdrücklich den Schimmer der goldenen Bilder oberhalb der Säulen, die aus kleinen Steinchen zusammengesetzt seien:

Templa regis fundata sacris, rex magne, lapillis,
Quorum pensa pater quondam tibi magnus adauxit;
Aurea cui ludunt summis simulacra columnis.

---

wichtige eingehende Beschreibung heranzuziehen, die Johannes Diaconus von den Bildnissen Gregors des Großen und seiner Eltern im Kloster S. Andreas in Rom gibt, Johannes Diaconus, Vita Gregorii M. lib. IV, c. 83: Mabillon, Acta Sanctorum O. B. saec. I, p. 476. — v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters S. 139. Vgl. Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, S. 27.

In der Vita Karoli Magni vom J. 1166 (ed. Rauschen, Die Legende Karls des Großen, S. 90, Z. 23) und ebenso in den Miracula S. Karoli Magni: Acta Sanctorum, Jan. III, p. 890 wird eine veneranda effigies venerabilis Karoli erwähnt. J. v. Schlosser, Beiträge S. 124 und Buchkremer i. d. Aach. Zs. XXIX, S. 169, Anm. 1, möchten annehmen, daß dies Bild noch das alte ursprüngliche, von Einhart erwähnte sei. Schlosser drückt sich dabei hinsichtlich der imago sehr vorsichtig aus, denkt aber unzweifelhaft an eine malerische Darstellung. Möglich aber auch, daß noch die 1632 in der unteren Apsis befindliche Darstellung (Noppius, Aacher Chronick I, S. 22) hier gemeint ist. Vgl. Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Großen, S. 133.

[22] Miracula s. Virgilii, Mon. Germ. SS. XI, p. 88. Vgl. v. Schlosser, Beiträge S. 123. Man möchte hier an Darstellungen wie in dem Westbau des Klosters Nonnberg zu Salzburg denken, die um 1150 entstanden sind (vgl. Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg: SA a. d. Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der K. K. Zentralkommission 1909).

[23] Sein Bericht abgedruckt bei L. Pastor, Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes IV, Heft 4, S. 109 und bei Buchkremer, das Grab Karls des Großen: Aach. Zs. XXIX, S. 109, Anm. 3: Vi è el corpo suo reposto sotto uno archecto dentro il muro a la banda dextra de lo altare magiore ..... et lui (Carlo Magno) sta de relevo sopra decto sepulchro con una croce in mano et l'altro una palla; credo sia di materia lignea, però secondo mi fu referito non di naturale. Über die Schicksale der Statue Karls des Großen, die bis zum Ende des 18. Jh. über dem Proserpinasarkophag im Münster stand, vgl. Buchkremer i. d. Aach. Zs. XXIX, S. 83 und die dort Anm. 3 gegebene Vermutung.

Fig. 4. Aachen. Der Sarkophag mit dem Bildnisse Karls des Großen. Rekonstruktion von Jos. Buchkremer.

[24] Noppius, Aacher Chronick, 1632, I, S. 27. — Die Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle, 1736, II, p. 129 suchen dort die Memorie, das Grab unter dem Kronleuchter. — Käntzeler i. d. B. J. XXXIII, S. 219 Anm.

[25] Vgl. Buchkremer, Das Grab Karls des Großen i. d. Aach. Zs. XXIX, 1907, S. 68, 77. Zustimmend H. Schroers, Zur Bestattung Karls des Großen: Ann. h. V. N. LXXXIX, S. 109. Die technischen Bedenken, die neuerdings Regierungsbaumeister Erich Schmidt, der Leiter der Ausgrabungen im Münster, dagegen erhoben hat, scheinen mir nicht durchschlagend zu sein.

Die Verse können sich nur auf die Mosaiken beziehen, die im Oktogon über den Säulen angebracht waren — Walafrid Strabo ist zudem über die Situation in Aachen ganz genau unterrichtet; seine Angabe verdient hier durchaus Glauben[26].

Einen guten Teil des Schmuckes der Kirche zerstörten jedenfalls die Normannen bei ihrem Plünderungszuge nach dem Rhein im J. 881[27]. Der Kuppelschmuck war ihnen natürlich nicht erreichbar. Aber bei der Profanierung des Innern, das sie zu einem Pferdestall einrichteten, ging wohl von dem Schmuck der Wände das meiste zugrunde[28].

Enthalten so die karolingischen Quellen über eine größere Dekoration durch Mosaiken oder Gemälde nur dürftige Nachrichten, so besitzen wir eine genaue Nachricht über eine fast 200 Jahre nach der Gründung der Kirche erfolgte Ausmalung. Die um 1050 von einem Mönch des Klosters St. Jakob in Lüttich geschriebene Vita des Bischofs Balderich berichtet, daß Otto III. während seines Aufenthaltes in Aachen von der Begierde ergriffen wurde, das, was bisher zum Schmuck der Pfalzkapelle noch fehlte, hinzuzutun: denn noch wies sie keinerlei Gemälde auf (eiusdem loci capellam studio devocionis regiis muneribus et bonis honoravit, et quod deerat ad decorem ipsius capellae supplere animum intendit. Necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat). Er ließ deshalb den Maler Johannes, einen hochangesehenen und weitberühmten Künstler, eigens herbeirufen, damit er der Kapelle den malerischen Schmuck verleihe — und Meister Johannes legte einen glänzenden Beweis seines künstlerischen Könnens hier ab (quid valeret in hac arte, declaravit magnifice). Die Arbeiten des Meisters Johannes haben sich übrigens nicht allein auf die Kapelle bezogen, sondern wohl auch auf die aula regia, die Kaiserpfalz. So ist wohl die unten in der Grabschrift mitgeteilte picta domus Karoli aufzufassen. Nichts Geringeres als ein italienischer Bischofssitz sollte der königliche Lohn für diese Arbeit sein. Zur Zeit des Schreibers (um 1050) war sein Meisterwerk noch zu sehen, obwohl es schon durch die Zeit bedenklich gelitten und seinen Glanz eingebüßt hatte[29]. Der Künstler blieb aber im Norden, war der Freund und künstlerische

---

[26] Versus in Aquisgrani palatio editi anno Hludowici imperatoris XVI. De imagine Tetrici: Dümmler, Poëtae latini aevi Carolini II, p. 373, v. 108. Von Beissel i. d. Stimmen aus Maria-Laach 1900, S. 21 und Faymonville a. a. O. S. 73 ganz richtig gedeutet.

[27] Augiens. Chron.: Mon. Germ. SS. V, p. 99: Aquisgrani in capella regis equos suos stabulant. — Annal. Fuldens. ad a. 881: Mon. Germ. SS. I, p. 394: vastaverunt et Aquense palatium, ubi in capella regis equis suis stabulum fecerunt. Zu vgl. auch Chron. Reginonis ad a. 881. — Vita s. Eusebiae abbatissae Marchianensis: Acta Sanctorum Belgii II, p. 412:

. . . . nam fertur Gallica tellus
Northmannica caede, populatu, perditione
Olim deleta, vici, castella subacta,
Ecclesiae sacris incensae despoliatis.

Vgl. Dehaisnes, Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille 1886, p. 21. — G. Richter u. A. Kohl, Annalen d. fränk. Reiches im Zeitalter der Karolinger, Halle 1885, S. 470. — E. Dümmler, Geschichte d. ostfränkischen Reiches II, S. 156. Auf die Zerstörung Aachens durch die Normannen bezieht sich die an die Vita b. Marie Magdalene im Cod. B. 49 der Landesbibliothek zu Düsseldorf auf Bl. 117 angereihte fabelhafte Erzählung von der Translation ihrer Gebeine, welche in Aachen geruht hätten und nach der Zerstörung des Ortes durch die Normannen weggeführt worden sein sollen.

Ramé, De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne, p. 185, nimmt ohne Grund an, daß die Pfalzkapelle bei dem Normanneneinbruch im J. 881 völlig zerstört worden sei. Dagegen Plath, Königspfalzen, S. 39. Nach einer späteren Nachricht bei Adam von Bremen, Gesta pontificum Hammenburgensium I, c. 40 habe die Pfalz achtzig Jahre lang wüst gelegen, Th. Lindner (Die Fabel von der Bestattung Karls des Großen: Aachener Zs. XIV, S. 148) nimmt an, daß sie bei der Krönung Ottos I. wohl wieder in baulichen Stand gesetzt war.

[28] Buchkremer i. d. Aach. Zs. XXIX, S. 133: Wie war Karls Grab gegen die Normannen geschützt?

[29] Vita Balderici episcopi Leodiensis (1008—1018), c. 13 u. 14: Mon. Germ. SS. IV, p. 729. 13: Hac nimirum tempestate vir erat venerabilis, Johannes nomine, natione et lingua Italus, episcopus officio, qui sui gratiam nominis moribus illustrabat candidatis et pietatis studio . . . Nec scientiae claritudo per litteras deerat, nec acumen ingenii; habituque ipso honoris videbatur angelici, hisque rebus honestatus, quae maxime officio congruunt episcopi. Peribetur etiam satis egregie in arte picturae illis temporibus claruisse. Cuius rei experimentum si quis exigit, Aquis eum dirigimus, ubi palmam adhuc optinet tanti artificis opus, licet vetustate temporis ut res cetere ex magna parte decorem suum amiserit. Quis autem imperator eundem a patriae sustulerit gremio, brevi in eadem pictura declaravit hoc versiculo:

A patriae nido rapuit me tercius Otto.

Alter etiam versus ibidem appositus breviter huius artificis pandit titulum; qui se habet in hunc modum:

Claret Aquis sane, tua qua valeat manus arte.

In loco etiam nostro (dem Jakobskloster in Lüttich), quem plurimum dilexit, ubi et tumulari meruit, suae monumenta picturae derelinquit. Cancellum enim nostrum honeste depinxit. Cuius pars quedam adhuc perseverat, sed iam senescit et caligat; pars altera, nova superveniente, est deleta.

C. 14: Quae autem causa adventus huius viri ab Italia

Berater des Bischofs Balderich von Lüttich und führte für ihn in der Kirche der Abtei St. Jacques in Lüttich verschiedene Malereien aus, die um 1400 schon durch neue ersetzt waren, vor allem bemalte er die Chorschranken. Wie hoch sein Werk geschätzt ward, beweist nicht nur die Inschrift, die er in Aachen selbst anbringen durfte, sondern auch die lange Grabinschrift, die ihm nach seinem Tode über seinem Grabe in der Kirche St. Jacques gewidmet ward[30].

Ein Gegenstand der Darstellung wird nun erst sehr spät, erst im Anfang des 12. Jh. erwähnt. Zuerst in der falschen Chronik des Turpin, und zwar in dem zweiten Teil, den der Mönch von St. Andreas zu Vienne zwischen 1109 und 1119 geschrieben hat, hier freilich schon in einer der ältesten Textredak-

---

in Gallias fuerit, . . . silentio non transibimus . . . . . Otto tercius imperator . . quodam tempore in partes devenions Galliarum, mansionem accepit in Aquensi palatio, ut in regni sede et publicae rei domicilio. Ubi aliquandiu commoratus, eiusdem loci capellam studio devocionis regiis muneribus et bonis honoravit, et quod deerat ad decorem ipsius capellae supplere animum intendit. Necdum enim color alicuius picturae eandem decorabat. Unde predictum Johannem preciosum artificem missa legacione ab Italia accersivit et ut doctas manus huic applicaret negocio, oravit et imperavit. Paruit ille regali imperio, et quid valeret in hac arte, declaravit magnifice.

Die Stelle schon erwähnt bei Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland I, S. 76. Danach bei Schnaase, Geschichte der bildenden Künste IV², S. 693, 725 und H. Janitschek, Straßburger Festgruß an Anton Springer 1885, S. 22. Vgl. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte, S. 149. Die Inschriften auch bei Kraus, Die christlichen Inschriften, II, Nr. 476, aber unvollständig. — Th. Frimmel i. Repertorium für Kunstwissenschaft X, S. 320 (Besprechung von C. Rhoens Abhandlung über die Kapelle der karolingischen Pfalz). — Clemen, Porträtdarstellungen Karls, S. 130. — Faymonville a. a. O. S. 74. — Petrus a Beeck, Aquisgranum, Aachen 1620, p. 93, gibt gleichfalls diese Geschichte und zwar zum größten Teil mit den Worten der Vita Balderici (nach ihm bei Barbier de Montault i. d. Annales archéologiques XXVI, p. 306 u. bei v. Reumont i. Archivio storico Italiano 1881, sér. IV, VIII, p. 431). Petrus a Beeck, p. 93 f. erwähnt auch sein Begräbnis in der Kirche St. Jakob und gibt seine merkwürdige Grabschrift: Sepultus est in ecclesia S. Jacobi iuxta altare d. Lamberti martyris ubi in exarato illi epitaphio etiam de exquisito opere Aquis picto hi versus:

Qua probat arte manum, dat Aquis, dat cernere planum
Picta domus Karoli, rara sub axe poli.

Die Inschrift gekürzt und mißverstanden; vollständig bei Jean d'Outremeuse (s. u.).

K. F. Meyer, Aachensche Geschichten I, S. 218, gibt vor diesem Distichon noch die Zeile: sta, lege, quod spectas usw., aber nicht mehr. Vgl. Aegid. aur. vall. in addit. cap. 61 ad Anselm. canon. Leod. de gest. pontif. Traject. bei Chapeaville, Gesta pontificum Leodiensium I, p. 230 u. 231. — Bulletin de l'Institut archéologique Liégois, XXIII, Lüttich 1903, p. 220.

[30] Die Nachricht des Chronisten wird aufgenommen und ergänzt durch den Bericht in der Chronique des Jean d'Outremeuse IV, p. 197: L'an MXVI. En cel an meisme morut li evesque Johain, li ytaliiens, qui astoit à Liege envoieit en exilh, qui astoit I sains hons, et de pointures grans ovriers et subtils, et grans clers. Ilh fist en l'englise d'Aysde-Grain des pointures de mervelheuse ovraege, jasoiche que ilh fuissent perdus, pour vilheche, de leur beateit: ilh fut après I emperere qui voit les pointures tant suffisantez, si escript par deleis chest vers, en queile li evesque Johain parloit en disant:

A patrie nido rapuit me tercius Otto.
Huius artificis pandit tytulum, qui se habet in hunc modum:
Claret Aquis sane tua qua valeat manus arte.

[Die zweite Zeile gehört nicht zu der Inschrift, sondern ist von dem Autor mißverständlich aus dem — oben Anm. 29 abgedruckten — Text der Vita Balderici entnommen.]

En l'englise Saint-Jaqueme à Liege, en queilh ilh fut ensevelis, fist-ilh des pointures mult suffisantes: mains apres chu, furent couvertes par novelles pointures que ons poisat sus celles: et par especial ilh poindit le cancheal del englise Saint-Jaqueme à Liege. Item, li englise Saint-Jaqueme fut commenchie le VIIe Kalende de may, et le VIIIe ydus de septembre dedicassat li evesque Johain, en le cripte del englise qui n'astoit ancors parfaite, I alteit en honour de saint Andrier l'apostle: et donat à l'englise Saint-Jaqueme alconnes reliques de saint Jaqueme, que Henris, li rois d'Alemangne, li avoit donneez. Chis Johain fut ensevelis en le dite englise Saint-Jaqueme, en le seniestre partie, deleis l'ateit Saint-Andrier: mains apres chu ilh fut translateis altre part. Et est sus sa sepulture eseript chu que s'ensiet:

Sta, lege quod spectas, in me pia viscera flectas:
Quod sum, fert tumulus; quid fuerit, tytulus.
Ytalie natu, pollens et pontificatu,
Johannes fugio, pulsus episcopio.
Destinor his oris, exul nullius honoris:
Urbs pia Leodium commodat hospitium.
Qua probat arte manum, dat Aquis cernere planum
Picta domus Karoli, rara sub axe poli.
Jacobe iuste, tui memor esto fidelis alumpni,
Hec sit ut aula tibi condita consului.
Dicta ferunt patrum, signis hic glorificatum
Corpus translatum, ter et hic meruisse sepultum.

Jean d'Outremeuse starb wohl schon im J. 1400, sein großes Werk reicht bis zum J. 1399. Die Inschrift, die erst Jean d'Outremeuse vollständig gibt, scheint damals (vor 1400) noch bestanden zu haben. Nach Jules Helbig, La peinture au pays de Liège, p. 9, ist das Grabmal im 16. Jh. bei der Wiederherstellung der Abteikirche erneuert worden. Vgl. E. Schoolmeesters, Le tombeau de l'évêque Jean dans l'église de Saint-Jacques à Liége: Leodium, Chronique mensuelle de la société d'art et d'histoire du diocèse de Liége VI, 1907, p. 19. Vgl. auch Bulletin de l'Institut archéologique Liégois XXXIII, 1903, p. 220.

Fig. 5. Aachen. Die Mosaiken der Kuppel nach dem Kupferstich bei Jos. Ciampini v. J. 1690.

tionen, aber nicht in allen Handschriften, wird berichtet, daß Karl das Münster mit Szenen des alten und neuen Testamentes, den Kaiserpalast unter anderen mit Darstellungen der sieben freien Künste und der Kämpfe in Spanien habe ausschmücken lassen[31]. In dem wohl ebenso von dem Mönch von Vienne verfaßten Karolellus[32] findet sich die Nachricht über die Kirche gleichfalls, weiter in der Reihe der späteren prosaischen und poetischen Kompilationen, die auf den falschen Turpin zurückgehen, so vor allem in der Chronik des Philippe Mouskes[33].

---

[31] Turpini historia Karoli Magni c. 31: Beatae Mariae virginis basilicam, quam ibi aedificaverat, auro et argento, cunctisque ornatibus ecclesiasticis decenter adornavit, veterisque et novae legis historiis eam depingi iussit, et palatium similiter, quod ipse iuxta eam aedificaverat. Bella namque, quae ipse in Hispania devicit, et septem liberales artes inter caetera miro modo in ea depicta sunt. Die Nachricht auch in verschiedenen späteren Kompilationen, so Cod. lat. 14511 der Bibl. nat. zu Paris, fol. 66a und Cod. lat. 12090, fol. 97b. Vgl. CLEMEN im Repertorium XIV, S. 121. E. TEICHMANN hat in seiner vortrefflichen Untersuchung: Aachen in Philipp Mouskes Reimchronik (Zs. d. Aach. Gesch. ver. XXIV, 1902, S. 65, 110) mit Recht darauf hingewiesen, daß der ganze Text, wie er im Karolellus und bei den späteren Kompilationen vorliegt, schon in dem Turpin in der Ausgabe von CASTETS, Turpini Historia Karoli Magni et Rotholandi, Montpellier 1880, nicht aber in der von CIAMPI, enthalten ist. Sie fehlt freilich in verschiedenen Handschriften: auch die Ausgabe von CASTETS ist keine vollständige. Vgl. über die verschiedenen Überlieferungen des Pseudoturpins A. MOLINIER, Les sources de l'histoire de France I, p. 208, Nr. 679. Über die späteren Nachrichten in betreff der Ausmalung der Pfalzkapelle und des Kaisersaales ist in dem zweiten Teil dieses Buches, in Verbindung mit den Nachrichten über Ingelheim, noch einmal zu handeln.

[32] Karolellus, ed. MERZDORF, Oldenburg 1855, l. V, c. 12, v. 295—300, p. 70:

Postea basilicam Cristi genitricis honore
Mirifice iussit ornari vestibus, auro,
Gemmis, argento, preciosis cultibus; in qua
Describi legem veterem precepit . . .

Der Karolellus ist nach l. VII, c. 6, v. 92 wohl um 1100 geschrieben (vgl. Michel, Chanson de Roland, p. 244. — Altes Archiv d. Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde VII, S. 77).

[33] Chronique de Philippe Mouskes, ed. de Reiffenberg, Brüssel 1836, I, p. 377, v. 9686:

Et s'i fist pour le preu de s'arme,
Faire l'église Nostre-Dame,

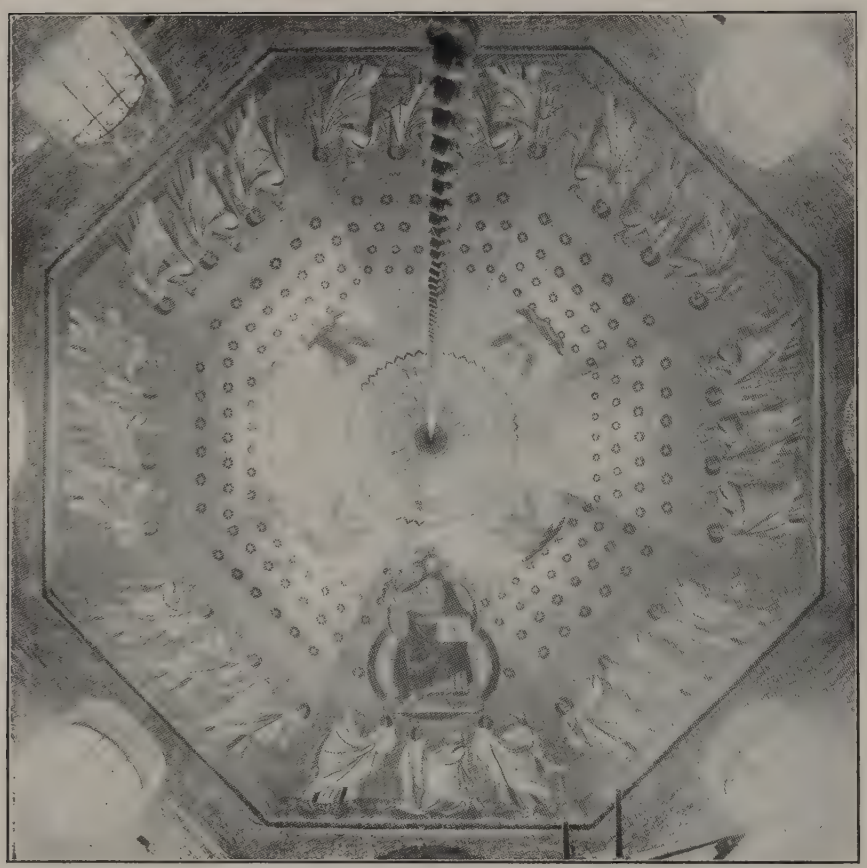


Fig. 6. Aachen. Mosaik der Kuppel nach der Wiederherstellung d. J. 1881.

Von besonderer Wichtigkeit ist dann eine Notiz in der im J. 1166 im Auftrag Friedrichs I. durch einen ungenannten Aachener Kleriker geschriebenen Vita Karoli, die eine nachträgliche Begründung der im Jahre vorher vollzogenen Kanonisation des großen Kaisers bringen und die Einreihung der Biographie Karls in die Legendarien gestatten sollte[34]. Der Anonymus schreibt die Einhartsche Lebensbeschreibung und die karolingischen Annalen sowie andere karolingische Quellen aus, dazu die Chronik des falschen Turpin — damals in den Rheinlanden noch unbekannt und hier zum ersten Male erwähnt[35] — endlich die Erzählung von den morgenlän-

Et si douna quanque mestiers
I fu, de gre et volentiers;
Et s'i fist paindre voirement
Trestout le Nouviel Testament
Et les Vies Testament apriès.
Moult en furent li mestre engriès.

Der letzte Satz wiederholt v. 9797. Philippe Mouskes war Bischof von Tournay und starb 1282 (Reiffenberg, l. c. p. CCVII). Vgl. E. Teichmann, Aachen in Philipp Mouskes Reimchronik in Zs. d. Aach. Gesch. Ver. XXIV, S. 65 ff. Die Nachricht auch bei Monach. Albericus Trium Fontium a. a. 795. Magn. Chron. Belg. p. 42. Meyer, Aachensche Gesch. I, S. 73.

Die Chronik des Mouskes gibt v. 6560 noch eine andere Notiz, für die Einhart die letzte Quelle ist (vgl. oben Anm. 5):

Droit en la vote del kanciel
Fist li rois asir a pinciel
Laitres de fin or ki son non
Sans plus devisoient, Karlon
Roi de France et emperéour
De Roume, la cité grignour.

[34] Clemen, Die Beschreibung des Aachener Münsters durch den Anonymus Aquensis v. J. 1166: Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 117. — Ders., Porträtdarstellungen Karls des Großen, S. 96, Anm. 3; S. 132, Anm. 2. Ganz ungenügender Abdruck nach einer im Stiftsarchiv zu Aachen befindlichen Handschrift von Känтzeler i. d. Publications de la société historique et archéologique dans le duché de Limbourg XI, 1874, 1. Vgl. Gaston Paris, Histoire poétique de Charlemagne, p. 63. — Kessel, Geschichtliche Mitteilungen über die Heiligtümer der Stiftskirche zu Aachen, S. 17. — Jos. Hansen, Beiträge zur Geschichte von Aachen I. Zur Kritik sagenhafter Beziehungen Karls des Großen zu Aachen, Bonn 1886, S. 15. — Die Vita neu gedruckt bei G. Rauschen, Die Legende Karls des Großen im 11. u. 12. Jh.: Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde VII, 1892, S. 39. — Vgl. auch G. Rauschen, Neue Untersuchungen über die Descriptio: Historisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft XV, S. 257 und E. Teichmann i. d. Zs. d. Aach. Gesch. Ver. XXIV, S. 73 ff. Die Beschreibung des Münsters auch bei v. Schlosser, Karol. Schriftquellen, Nr. 115.

[35] Erst in der im J. 1225 entstandenen Chronik von St. Denys findet sich die nächste Erwähnung. Vgl. Natalis de Wailly, Examen de quelques questions relatives à l'origine des chroniques de Saint-Denys: Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres XVII, 1, p. 379.

dischen Reliquien, die Karl nach Aachen gebracht — was aber das Wertvolle ist: er verquickt beides mit den heimischen Traditionen und mit eigenen Beobachtungen[36]. Der Augenzeuge, der in Aachen selbst schrieb, erwähnt wieder, wie drei Jahrhunderte vorher Walafrid Strabo, das musivum opus in der Kirche[37]. Es ist wichtig, festzuhalten, daß hier ausdrücklich die Mosaiken in der Kirche genannt werden, freilich ohne Angabe der Stelle, wo sie sich befanden. Sie konnten also auch bei der Normannenverwüstung Aachens im J. 881 nicht zerstört sein. Im selben Jahrhundert bringen die Gesta Treverorum jenes Gerücht, daß Karl der Große Mosaik von Trier nach Aachen geführt habe[38].

Die Nachrichten über das Münster seit dem 17. Jahrhundert.

Eine lange Pause folgt, in der nur in Kompilationen die alten Nachrichten, die Einharts und Turpins zumal, wieder zusammengestellt werden, aber kein Bericht von Augenzeugen ist uns erhalten. Leider

[36] Der Text lautet nach der ältesten Pariser Hs., Cod. lat. 17656 der Bibl. nat. (von mir im Repertorium XIV, S. 117, publiziert) wie folgt: De excellencia Aquensis ecclesiae.

Digne autem nec immerito inter haec et similia imperatoriae sanctitatis opera communicari emeruit et illa egregiae pulchritudinis et admirandi decoris basilica, quae Aquisgrani sub titulo et honore beatae Dei genitricis semperque virginis Mariae praedicatur fundata. Cum enim religionem christianam, qua ab infantia fuerat imbutus, sanctissime et cum summa pietate coleret, miri decoris et formae admirandae perfectionis ecclesiam praedictam in loco praefato exstruxit, quam auro et argento luminaribusque et vario ornatu solidi eris, cancellis quoque et ianuis magnifice et mirifice adornavit. Cuius summam vigilantiam in eiusdem operis edificio quis non stupeat, cum illius basilicae materiam et formam diligentius attendat et musivum opus oculis et animo advertat. Quae omnia, ut certissime credimus, divina sibi sunt ordinatione compacta et ad unguem consummata. Ad cuius etiam fundationis structuram cum columpnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit. Ut enim dignam dignissimae virgini fundaret ecclesiam, nullum laborem et sumptum recusavit. Ad laudem etiam beatissimae virginis multis eandem basilicam animo inhyanti decoravit ornamentis. Quorum turbam, ut puto, infinitam pertranseuntes unum de multis in publicum producere dignum duximus. Quodam namque tempore rex Persarum praefato Augusto Cesari magnifica transmisit munera, papilionem scilicet et tentoria vario colore respersa mirae magnitudinis et pulchritudinis. Erant autem omnia tam tentoria quam funes eorum diversis tincta coloribus. Fuerunt autem pallia et munera praefati regis oloserica multa et valde preciosa et odoramenta et balsamum atque unguenta. Misit praeterea horologium ex auricalco arte mechanica mirifice compositum, in quo XII horarum cursus ad clepsidram vertebantur, cum totidem ereis pullulis, qui ad completionem horarum decidebant et casu suo subiectum, sibi cymbalum resonare faciebant, additis in eodem horologio eiusdem numeri equitibus, qui per XII fenestras completis horis exibant et in cursu egressionis suae totidem fenestras, quae prius erant apertae, claudebant, insuper alia multa magnifice et laudabiliter disposita in eodem horologio fuisse memorantur. Fuerunt praeterea inter praedicta munera duo candelabra mirae proceritatis et formae praecellentis. Quae omnia praefatus christianissimus imperator in ipsa Aquensi basilica virgini virginum consecravit. Vgl. Rauschen, Die Legende Karls des Großen, S. 39.

[37] Die Münchener Hs. Cod. lat. 14279 der Hof- u. Staatsbibliothek hat für musivum opus zwar inusitatum opus, aber offenbar nur als Lesefehler, da die Hss. sonst übereinstimmend musivum haben.

[38] Gesta Treverorum, c. 25: Mon. Germ. SS. VIII,

Fig. 7. Aachen. Inneres der Münsterkirche in der ersten Hälfte des 19. Jh., nach der Lithographie von Stroobant.

viel zu kurz ist die Erwähnung des Münsters bei einem scharfsehenden Wanderer, der im J. 1333 Aachen besuchte — Petrarca: er erwähnt nur das Grab Karls des Großen „in marmoreo tempio" — trotz der Kürze eine bedeutsame Mitteilung[39]. Erst aus dem 17. Jh. haben wir neue Beschreibungen und sofort höchst eingehende und ausführliche. Sie stammen aus den J. 1619, 1620, 1632 und 1699. Die erste findet sich in dem Reisetagebuch des Pierre Bergeron vom J. 1619, die zweite in der Aachener Chronik des Petrus à Beeck, die dritte in der Aachener Chronik von Noppius, die letzte in der großen Mosaikenpublikation von Ciampini.

Pierre Bergeron beschreibt das Äußere und Innere der Pfalzkirche, den Kaiserstuhl und bemerkt dann: La voûte de la rotonde de ceste église est toute de mosaïque, avec figures d'un Christ, d'anges et d'estoilles: et y a ces lettres en chiffre à la grecque qui veut dire Christus *XPIΣTOΣ*, ainsi que les Grecs l'escrivoient[40].

Die genaueste Beschreibung aber gibt der gelehrte Petrus à Beeck in der ältesten lateinisch geschriebenen Aachener Chronik[41]. Er erwähnt zunächst einige Inschriften in Goldbuchstaben, die eine mit einer figürlichen Darstellung. An der Westseite der Kirche befand sich oben im Giebel das Bild des Heilands mit erhobenem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger und der Inschrift:

ECCE LEO PAPA, CUIUS BENEDICTIO SANCTA
TEMPLUM SACRAVIT, QUOD KAROLUS AEDIFICAVIT[42].

Sodann befand sich, wieder in Goldbuchstaben, über der sog. Wolfstür, der größten der drei Pforten, die Inschrift:

SANCTISSIMUM TEMPLUM VIRGINIS
MARIAE DEVOTE MEMENTO INGREDI[43].

Der Wortlaut der Inschrift weist darauf hin, daß neben dem Salvator ein Bild des Papstes Leo angebracht war; es liegt nahe, anzunehmen, daß wie Leo so auch Karolus, die in der Inschrift einander entgegengesetzt sind, hier dargestellt war. Es ist nicht gesagt, ob es sich um eine plastische oder eine malerische Darstellung handeln soll[44].

---

p. 163: Karolus multum marmor et museum plurimum de Treberi ad Aquis palacium vexit et b. Petro ad vicissitudinem munera dedit. Vgl. oben S. 9 Anm. 5.

[39] Lettere di Fr. Petrarca I, 1863, p. 269.

[40] Henri Michelant, Voyage de Pierre Bergeron ès Ardennes, Liége et Pays-bas en 1619. Publications des bibliophiles Liégeois XIII, Lüttich 1875, p. 201.

[41] Über seine Glaubwürdigkeit H. Loersch i. d. Ann. d. hist. Vereins f. d. Niederrhein XVII, S. 24.

[42] Petrus a Beeck, Aquisgranum, Aachen 1620, c. IV, p. 41: versus ad occiduam templi plagam qua datur ingressus ad laevam supra uno e sacellis . . . in fastigio muri subtus Salvatoris faciem et protensum brachium indice manus commonstrante auratis vocabulis inscripti (folgt die Inschrift). Des Peter a Beeck Aquisgranum oder Geschichte der Stadt Aachen. Aus dem Latein übersetzt von Peter St. Käntzeler, Aachen 1874, S. 67. Die Inschrift auch bei Noppius, Aacher Chronick 1632, I, S. 20. Vgl. oben S. 8, Anm. 2.

[43] Petrus a Beeck, p. 45: super portam aeneam ad postica e tribus ampliorem a lupa adsita cognominem lupinam haec verba aurato charactere objiciuntur (folgt die Inschrift). Käntzeler, a. a. O. S. 70.

[44] Für eine malerische Darstellung, die dann mit Ersatz des Petrus durch den Salvator eine Analogie zu dem bekannten Mosaik im Triklinium des Lateran bilden würde, war eigentlich wenig Raum, man müßte denn annehmen, daß die große flache Nische im Westbau, in die das frühgotische Fenster eingebrochen ist, in ihrem oberen halbkreisförmigen Abschluß mit einer solchen Darstellung verziert war. Aber schon das alte karolingische Fenster reichte voraussichtlich ziemlich hoch in dieser Nische hinauf, so daß die Mittelfigur schon ziemlich hoch gerückt werden mußte. Auch dann ist es unwahrscheinlich, daß bei der Ausführung des ebenso ziemlich hoch hinaufreichenden gotischen Fensters die Darstellung nicht zerstört worden wäre. Die Bezeichnung in fastigio muri weist auf eine in der Höhe angebrachte Darstellung hin. Man würde an eine Darstellung in einem Halbrundfeld denken: in der Mitte en face der thronende Salvator, zu beiden Seiten kleiner in anbetender Haltung Papst Leo und Kaiser Karl. Das würde auch für ein Tympanon eine gegebene Darstellung gewesen sein — wogegen freilich wieder der Ausdruck: in fastigio muri spricht. Man könnte dann an eine Darstellung denken ähnlich wie auf dem äußeren Tympanon des Hauptportals von St. Gereon in Köln (Clemen, Romanische Wandmalereien, Tafelband, Taf. 38). Freilich ist dazu zu bemerken, daß das alte westliche Hauptportal des Münsters überhaupt kein Tympanon, sondern nur einen horizontalen Sturz mit einem Entlastungsbogen darüber hatte. Erst im J. 1788 ist der obere horizontale Abschluß in einen Halbkreisbogen umgeändert worden (Buchkremer i. d. Zs. d. Aachener Gesch.-Ver. XXII, S. 219 und Nachtrag S. 271. — Ders., Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, S. 15). Aus welcher Zeit dieser Schmuck stammte, ist natürlich gänzlich unsicher. Er kann aus dem 10. Jh. (der Zeit, in der Meister Johannes hier malte), kann aus dem 12. Jh. (der Zeit, in der Friedrich Barbarossa das Andenken an Karl den Großen belebte) stammen, ebensogut aber aus irgendeiner neueren

Etwas später gibt dann der Chronist eine ausführliche Beschreibung des ganzen Schmuckes der Kirche.

Es gibt noch ein anderes, das die Blicke der Beschauer mehr ermüden als befriedigen wird, und das der Beachtung wohl würdig ist, nämlich der Umstand, daß die Kirche im Innern mit Malereien in vielfarbiger musivischer oder Mosaikarbeit ehemals allenthalben bekleidet und bedeckt gewesen ist, die

Fig. 8. Aachen. Das neue Mosaik in der Kuppel mit der Einzeichnung der alten Vorzeichnungen.

Epoche herrühren, die für den Chronisten als hinreichend ferne erschien.

Der Ausdruck in fastigio legt die Annahme einer Darstellung in der Höhe der Westwand nahe. Man könnte auch einen plastischen Schmuck über dem alten Hauptgesims vermuten, etwa auf diesem direkt aufsitzend. Will man sich noch den karolingischen Bau rekonstruieren, so wäre hier unter der von Bogner angenommenen oberen Fensterstellung Platz gewesen (vgl. die Rekonstruktion von Bogner, Die ursprüngliche Gestalt des Vorhallenbaues am Aachener Münster und seine Vorgänger, Taf. 2, 1 und in der Allgemeinen Bauzeitung 1906, Taf. 54, 10). Als Parallele könnte man in bezug auf Komposition und Anordnung etwa an das frühromanische Relief denken, das sich im Freien außen an dem abgebrochenen Neutor zu Trier befand (jetzt im Provinzialmuseum zu Trier).

Szenen aus dem alten und neuen Testamente darstellte. Das sieht man noch dunkel an dem Gewölbe über dem Eingang der Kirche an der Wolfstüre, deutlicher an einigen Fensternischen, am vollkommensten an der Kuppel und dem Hauptgewölbe des Mittelbaues, das über dem Kronleuchter in der Mitte der Kirche zu sehen ist.

In diesem Mosaikwerke erscheint gegen Osten ein Thron, und auf diesem Thron sitzt in seiner Majestät der Heiland und Erlöser, Christus der Herr, angetan mit dem pallium pluviale oder dem Talargewand, von der Gestalt, wie sie in der Hauptstadt Rom in den uralten Kirchen St. Johannes im Lateran, Sabas und anderen gesehen wird. Um den Thron die vier Tiere, das erste gleich dem Löwen, das zweite gleich dem Stier, das dritte in einer menschlichen Gestalt, das vierte gleich dem fliegenden Adler. Von da gehen goldene Sterne in den Kreis aus; unter dem Sitzenden aber erscheint in genannter (Mosaik-) Arbeit jenes heilige Zeichen:

. . . . Dazu kann man im Kreise ringsherum die 24 Ältesten sehen, die von ihren Sitzen aufstehend sich dem auf dem Throne Sitzenden nahen und ihm ihre Krone überreichen; das ist es, was von der Mosaikarbeit jetzt noch übrig ist. . . . . Von dem Bodenbelag des unteren und oberen Münsters, der einst aus Marmorstücken in Mosaiktechnik bestand, damit das Untere dem Oberen entspreche, sind nur sehr geringe Spuren noch erhalten[45]."

Aus dem Mittelpunkte der Kuppel brechen nach Art des Lichtes Strahlen hervor, welche sich um das Haupt Christi ergießen. Um den Thron befand sich eine Sphäre oder ein Globus, bezeichnet durch fünf Farben, wovon die erste, dem Throne am nächsten, weißlich, die zweite blau, die dritte grün, die vierte violett, die fünfte violett-rot war. Die Ältesten, in weiße Gewänder gehüllt, haben sich von ihren Sitzen erhoben, stehen und tragen die goldenen Kronen in den Händen.

Ganz selbständig ist der Bericht vom J. 1632 bei Noppius, der sonst so stark von Petrus à Beeck abhängig ist. Er erzählt[46]:

„Der Thron / darab vorgesagte Kron hinunder dependiret / ist wunder anzusehen / glantzet / gleich einem güldinen Berg / ist eingelagt mit doppel ubereinander gefügten Gläseren gleich wie Würffel / und seynd in einem jedwederen Dubbletten zwey Grän Golds / dahero es dann einen ewigen Schein gibt / und unverweßlich bleibet / wann nur allein das Beth / darin diese Steinlein eingewirckt / vom Regen und anderer Unsauberkeit verschonet und bewahrt bleibt.

Und ist mit solchem opere Mosaico nit allein der Thron / sondern auch alle Fensteren / ja / wie etliche wollen / die gantze Kirch gebawet gewesen / wie dann an den Fensteren der Augenschein annoch gnugsamb außweiset.

Item hat auch vorzeiten auff solchen Thron wol correspondiret das Paviment / als nemblich an statt jetziger blawen Stein ist die Kirch unden mit schönen Figuren und Blumen durch allerhand darzu accommodirte kleine Marmorstein gleich als geschildert gewesen."

Die letzte Beschreibung finden wir in Ciampinis großer Publikation über die Mosaiken — und hier zum erstenmal wird auch ein Stich gegeben, der einen Ausschnitt aus der Kuppel zeigt:

---

[45] Petrus a Beeck, p. 50. Ich gebe den lateinischen Text, weil die Übersetzung bei Känzeler, a. a. O. S. 77 nicht ganz genau ist. Est et aliud, quod fatigabit magis quam explebit intuentium acies, neque observatu indignum, templum nempe introrsum picturis in musivo seu musiaco opere diversis typicis coloribus variegato repraesentante veteris ac novae legis acta quondam undequaque obvestitum incrustatumque fuisse. Quod quidem obscurius ex concameratione vestibuli templi ad Lupinas valvas, perspectius e nonnullarum fenestrarum absidibus, perfectissime ex tholo ac triumphalis convexura fornicis turris primariae, quae supra coronam pensilem in umbelico basilicae aspectui se objicit, conspicuum fit. In hoc siquidem opere musivo sedes posita est ad orientem solem, et supra sedem in maiestate sedens Salvator ac Servator Christus Dominus, pluviali sacro pallio seu talari chlamyde amictus ad eam faciem, quae in principe urbium Roma in divorum Ioannis Lateranensis Sabae aliorumque pervetustis ecclesiis visitur. In circuitu sedis quatuor animalia: animal primum simile leoni, et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et tertium (für quartum) animal simile aquilae volanti. Inde stellae aureae in orbem radiant, subtus autem- sedentem praetacto opere divinum illud symbolum

. . . Adhaec circulariter contemplari est quatuor et viginti seniores, qui assurgentes de sedilibus procidunt ante sedentem in throno mittentes coronas suas. Et haec de musaico, quod usque nunc superest. . . . . Pavimenti supremi et inferioris monasterii e marmore tesselato opere olim strati ut responderent ima summis, perpauca modo supersunt vestigia. Vgl. auch den Bericht bei Blondel, Thermarum Aquisgranensium et Porcetanarum elucidatio, Aachen 1688, p. 8.

[46] J. Noppius, Aacher Chronick, Cölln 1632, I, S. 25.

die einzige Abbildung, die uns überhaupt erhalten ist (Fig. 5)[47]. Für die ungenaue Kopie ist freilich der Autor nicht verantwortlich; er war selbst nie in Aachen und hatte seine Notizen wie die Zeichnung, die die Grundlage zu dem Stich bildete, durch den (schon 1686 verstorbenen) Dechanten Johannes van der Linden in Aachen erhalten[48].

Das Mosaik stellt nach seiner Beschreibung den goldenen Himmel dar, mit roten Sternbildern besät. In der Mitte sitzt nach Osten Christus auf dem Thron, mit einem goldenen Diadem gekrönt, in der Linken ein Buch haltend, die Rechte segnend erhoben. An jeder Seite steht je ein Engel, welcher ein offenes Buch zeigt, sie scheinen die Schultern des Königs leicht zu umschweben. Aus dem Zentrum des Gewölbes brechen Lichtstrahlen heraus, um den Thron ist eine Mandorla gebildet aus fünf verschiedenfarbigen konzentrischen Kreisen. Zu unterst die Ältesten aus der Apokalypse in weißen Gewändern. Sie sind von ihren Sitzen aufgestanden und halten goldene Kronen empor. Die Beschreibung ist dem Autor offenbar von Aachen mitgesandt worden — die genaue Angabe der fünf Farben bei der Mandorla muß auf Autopsie beruhen[49].

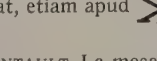
Der dürftige Stich zeigt nur einen Ausschnitt aus der Kuppel, etwa ein Drittel des ganzen Feldes. Die Darstellung ist, vielleicht durch die Übersetzung der Zeichnung in den Stich, so gegeben, als ob es sich um die Dekoration einer Apsis handele. Da auf dieser Zeichnung nur zwei von den von Petrus à Beeck ausdrücklich erwähnten und notwendig zur Darstellung gehörigen Evangelistensymbolen erschienen, so hat der Stecher diese Flügelwesen mißverstanden und aus beiden Engel gemacht. Deutlich ist aber zu sehen, daß die Ältesten von ihren Sitzen aufgestanden sind — was wieder Petrus à Beeck genau beschreibt. Bei dem neuen Mosaik hat Bethune von diesem unbequemen Motiv ganz abgesehen[50].

Der mittelalterliche Schmuck des Münsters wurde nun im Anfang des 18. Jh. fast vollständig beseitigt. In den J. 1719—1730 ließ das Kapitel durch den Italiener Altari die ganze Kirche mit einer Stuckausschmückung versehen, die dann nach 1730 durch die von Bernardini und von Aprili angebrachten Gemälde vervollständigt wurde. Die alte Marmorbekleidung wurde schon 1720 von

---

[47] Ciampini, Vetera monimenta II, p. 129, 134, pl. XLI. Reproduziert bei Seroux d'Agincourt, Geschichte der Künste. Atlas. Malerei V, fol. XVII, Nr. 12. — von Quast, Sammlung von Denkmälern der Architektur, Skulptur und Malerei II, p. 17. — Garrucci, Storia dell' arte cristiana, tav. 282. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler I, II, Taf. 32. — Annales archéologiques XXVI, Taf. zu p. 286. — Barbier de Montault, Die Mosaiken im Münster zu Aachen, Köln 1872, Titelbild. — Martigny, Dictionnaire des antiquités chrétiennes 1877, p. 746. — Vgl. auch Waagen, Handbuch der deutschen und niederländischen Malerei, S. 1. — Kugler, Geschichte der Malerei I, S. 149. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III, S. 624. — Woltmann, Geschichte der Malerei I, S. 201. — Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, S. 55, mit eingehender Kritik des Bildes.

[48] Durch Vermittlung des gelehrten Wilhelm von Hinnesdal, wie Ciampini II, p. 138 berichtet.

[49] Ciampini a. a. O. II, p. 134: . . . Tholum etiam, sive ut nostris placet, trullum, in eodem templo conspicuum, columnae sustinent. Depressior illi concameratio contigit musivi operis beneficio, caelum aureum repraesentans, ut in annexa tabula rubris syderum imaginibus interpunctum; media inter haec sydera pro chori conspectu effigies Christum Dominum exhibet, solio insidentem, aureo diademata, (cui etiam augustum Crucis ornamentum intexitur) coronatum: sinistra Christi manus librum tenet, dextera compositis, more benedicentium, digitis elevatur: at universum corpus talaris obtegit tunica, cui paludamentum rubei coloris super imponitur gemmea fibula apte connexum. Adstant singuli utrinque angeli, apertum volumen exhibentes, et regis sui humeros alacres stipantes. E tholi centro, luminis in morem, erumpunt radii, qui se circum Christi caput diffudunt. Circa thronum locatur sphaera, seu globus, coloribus quinque distinctus, quorum primus throno proximior est albiculus, secundus venetus, tertius thalassinus, quartus violaceus, quintus ianthinus. P. 135: . . . . . Imaginibus itaque subtus Christi pedes in zophoro circa trullum locatis nomen appingit hoc ipsum caput apocalypsis, ad cuius normam conformatae videntur. Coronas aureas manibus praeferunt, sedibus relictis, stantes, et candidis vestibus ornatae imitantur . . . seniores in codice Apocalypsis descriptos . . . . . P. 136: Subtus zophorum, Christi pedibus subiacet musivum monogramma  , hieroglyphicum simile antiquitus fuerat, etiam apud ethnicos, honore non carens.

[50] Barbier de Montault, La mosaïque du dôme à Aix-la-Chapelle, p. 17, hat den Sachverhalt schon ganz richtig vermutet. Beissel i. d. Stimmen aus Maria-Laach, 1900, S. 23, bezweifelt das und vermutet, daß im Scheitel der Kuppel wahrscheinlich vier Erzengel dargestellt gewesen seien. Er weist auf die Darstellung in St. Kosmas und Damian und St. Prassede in Rom hin. Nach der ganzen Komposition, der ikonographischen Überlieferung und vor allem der ganz deutlichen Beschreibung bei Petrus a Beeck scheint mir diese Vermutung unbegründet.

den Wänden und den Pfeilern heruntergerissen, die noch erhaltenen Reste der Mosaiken wurden abgeschlagen[51].

[51] Käntzeler im Anhang zu seiner Übersetzung von P. a Beeck, S. 358. — Fr. Haagen, Geschichte Achens II, S. 320. — Loersch im 1. Jahresbericht d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz, S. 8. — Das Jahr des Beginns gab das an der Ostseite des Oktogons befindliche Chronogramm: saLVe o pIa, o DVLCIs VIrgo MarIa (1719). Vgl. eingehend Käntzeler, Das Innere des Oktogons der Münsterkirche seit der dekorativen Änderung im Anfang des vorigen Jahrhunderts: Echo der Gegenwart Aachens Vergangenheit, S. 519, Anm. 3. — Pick, Aus dem Leben des Malers Joseph Aprili: Echo der Gegenwart 1909, Nr. 293.

Ansichten des Innern aus der 1. Hälfte des 19. Jh. geben die alte Dekoration, ein Stahlstich 16×12 cm, bezeichnet Aachen, Aix la Chapelle, gestochen von G. M. Kurz nach J. Rohbock, eine Lithographie, 25×19 cm, bezeichnet Aix (la) Chapelle, Interieur de la cathédrale, von Louis Stroobant, eine zweite Lithographie, 37×26 cm bezeichnet

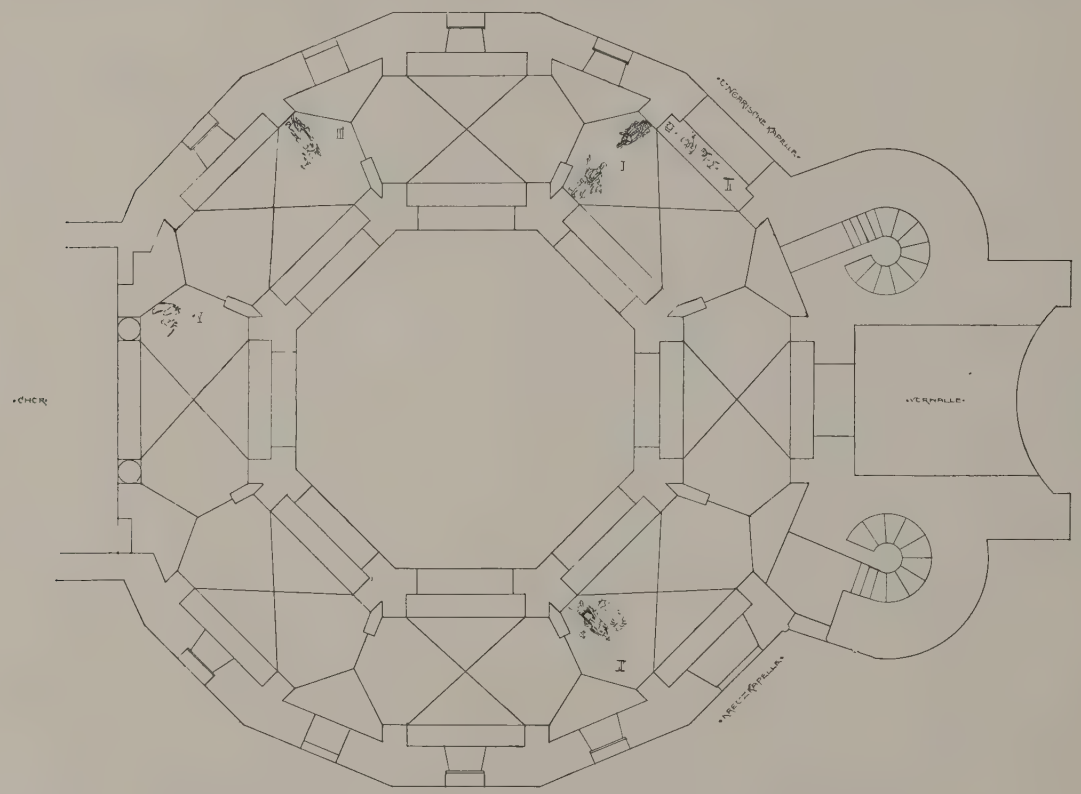


Fig. 9. Aachen. Grundriß des Münsters im Erdgeschoß mit Einzeichnung der Gewölbemalereien.

1868, Nr. 290 und Faymonville, Dom zu Aachen, S. 382. Diese Bernardinischen Gemälde, die die Wölbungen einnahmen, sind identisch mit den von S. M. X. de Golbery, Considérations sur le département de la Roer, Aachen 1811, p. 287 erwähnten: Les plafonds de la basilique de Charlemagne sont peints à fresque et offrent tous des tableaux pieux ou des allégories dont le fondateur est le sujet. Ebenso J. A. Demian, Neuestes Handbuch für Reisende auf dem Rhein, Frankfurt 1820, S. 294. Die Gemälde wurden 1824—25 durch den Aachener Maler Ferdinand Jansen restauriert, der auch in dem vor der Kaiserloge liegenden Joch die Einweihung des Münsters neu malte. Vgl. Rhoen in: Aus Aachens Vorzeit VIII, S. 122. Bernardini malte übrigens auch in der Ungarischen Kapelle, vgl. Pick, Aus Aix la Chapelle, von Chapuy. Ein Ölgemälde von Vervloet aus Brüssel vom J. 1818 (im Privatbesitz in Aachen — Abb. bei Faymonville, S. 391) zeigt einen Blick in das Innere von NW mit den Bernardinischen Gemälden. Die Abbildung des Innern um 1829 bei Pistolesi, Vaticano descritto ed illustrato, III, tav. 82 gibt keine näheren Details.

Die Stuckverzierungen sind vor ihrer Zerstörung 1865 photographiert worden (ein Exemplar der Aufnahme im Städtischen Suermondt-Museum, Nachlaß Bock). Joseph Buchkremer, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, S. 9, gibt nach diesen Photographien eine Rekonstruktion des ganzen Systems. Endlich hat Faymonville a. a. O S. 382—390 in Abb. 172—177 in dankenswerter Weise die Hauptblätter aus diesen Aufnahmen veröffentlicht.

Die monumentale Überlieferung.

Die Schicksale der Kirche im 19. Jahrhundert und die erhaltenen Reste von Malerei.

Die weiteren Schicksale des Inneren des Münsters seien hier nur kurz skizziert. Bis zu jener Arbeit des Aachener Malers Ferdinand Jansen, der im J. 1825 die italienischen Gemälde von 1730 restaurierte, war man ganz naiv vorgegangen; eine jede Periode hatte ihr Bestes an dem Bau tun wollen. In den vierziger Jahren setzte nun auch hier die retrospektive und archaisierende Richtung ein, die auf eigene persönliche Kunstschöpfung Verzicht leistete und sich mühsam in die Anschauung vergangener Jahrhunderte hineinquälte. Aus dem Jahr 1844 stammt der erste Entwurf für eine Rückrestaurierung des Oktogons. Der barocke Stuck sollte entfernt werden und in der Kuppel einem Mosaikbild Platz machen. Der neue Königliche Konservator der Kunstdenkmäler, von Quast, legte 1847 einen eigenen Entwurf im engen Anschluß an Ciampinis Zeichnung vor. Noch im selben Jahr bestimmte der König Friedrich Wilhelm IV. die Wiederherstellung des Inneren der Kuppel in Mosaik unter Benutzung der überlieferten Vorlage mit der Darstellung des Salvator und der vierundzwanzig Ältesten. Noch einmal versuchte Ernst Deger den Gedanken einer Ausmalung des Münsters in Fresco und mit einem ganz modernen zeitgemäßen Programm durchzusetzen; er reichte 1854 seinen Plan ein, nach dem in der Kuppel in acht Figuren die Idee des Königtums von Gottes Gnaden ausgesprochen werden sollte, im Tambour sollten 32 heilige Fürsten und Fürstinnen Platz finden, im Erdgeschoß 16 Brustbilder der in Aachen gekrönten deutschen Könige. Im J. 1859 entschied aber die erzbischöfliche Behörde, daß die alten Vorbilder zugrunde gelegt werden sollten. Damit hatte der Plan, das verschwundene alte Mosaik zu erneuern, gesiegt. Im J. 1866 ward eine erste staatliche Beihilfe von 20 000 Talern zur Ausführung der inneren Dekoration bewilligt. Bei der Konkurrenz zwischen von Quast, Hugo Schneider in Kassel und Baron Jean de Bethune in Gent siegte im J. 1873 Bethunes Entwurf, der nun in den Jahren 1879—1881 in der Mosaikanstalt Salviatis in Venedig ausgeführt ward[52].

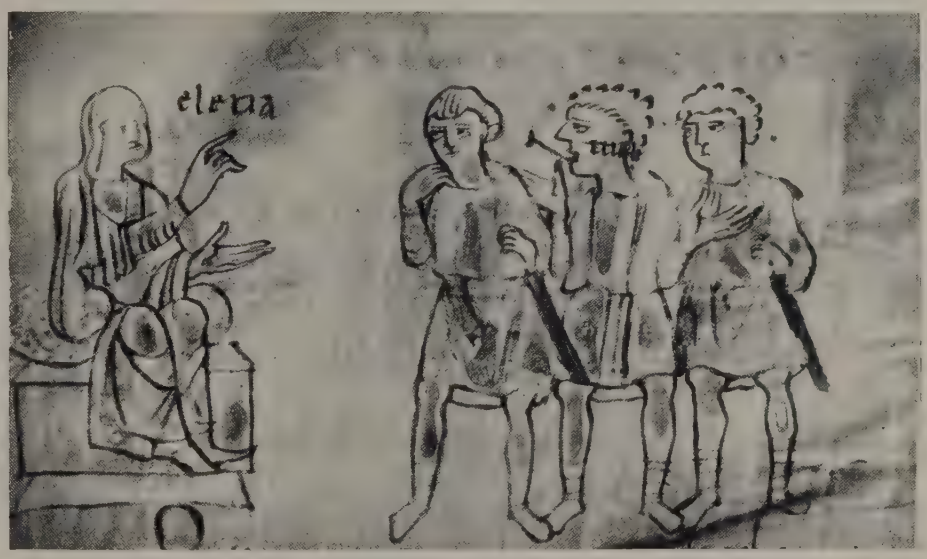


Fig. 10. Federzeichnung im Wessobrunner Kodex (München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 22053).

[52] Die neuere Geschichte der Ausschmückung bei Jungbluth, Die Restauration des Aachener Münsters bis zur Hälfte des Jahres 1862, Aachen 1862, S. 43. — Loersch i. d. 1. Jahresbericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege in der Rheinprovinz, 1896, S. 6. — Gesamtdarstellung bei St. Beissel i. d. Stimmen aus Maria-Laach LX, S. 289. Über den Degerschen Entwurf vgl. das Organ für christliche Kunst IX, 1859, S. 141. Die Kosten des endlich ausgeführten Mosaiks haben einschließlich aller Vorarbeiten 81650 Mark betragen. Vgl. ausführlich über die Ausführung des Mosaiks Bethune d'Ydewalde, Restauration de la mosaïque carlovingienne dans la coupole du dôme d'Aix-la-Chapelle: Bulletin de la Gilde de St. Thomas et St. Luc. II, p. 61—90. — Jules Helbig, Le baron Bethune. Etude biographique, Lille 1906, p. 206. Auf pl. 25 Abbildung des Kartons mit dem thronenden Salvator und drei Ältesten darunter.

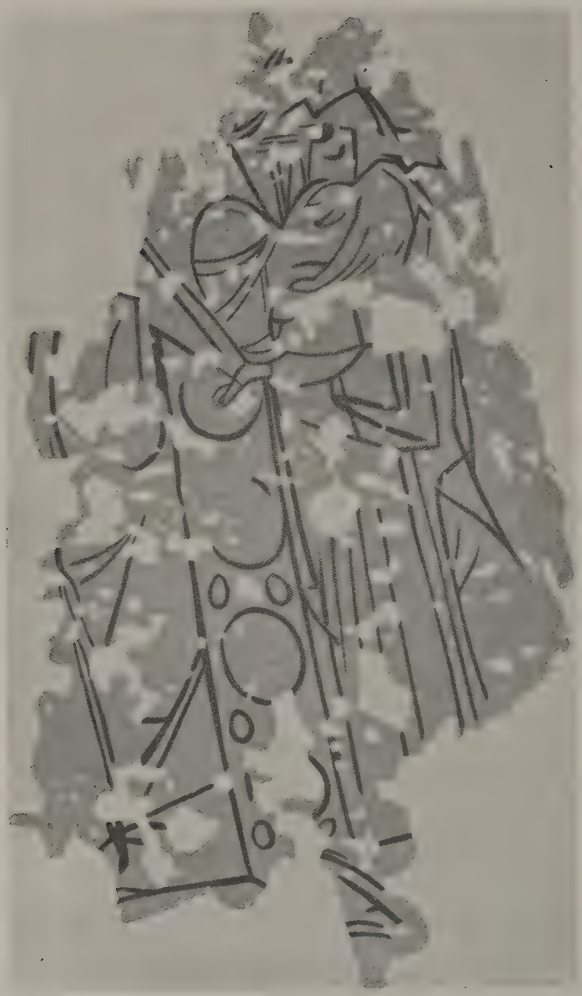


Fig. 11. Aachen. Skizze der Madonna in der Kuppel des Oktogons.

Schon durch jenen Königlichen Bescheid vom J. 1844 war die ganze Frage der späteren Ausschmückung des Münsters entschieden und auch das Schicksal der Stuckdekorationen besiegelt. Allzu rasch und radikal wurde diese ganze Stuckherrlichkeit im J. 1871 heruntergeschlagen, kaum daß man noch Aufnahmen von ihnen anfertigen ließ. Die Hausteine wurden danach vollständig gereinigt. Dabei wurden nun höchst merkwürdige Entdeckungen gemacht, denen man jedoch nicht die gebührende Bedeutung beimaß und die nur ganz nebensächliche Beachtung fanden. Es zeigten sich an verschiedenen Stellen der Kuppel deutliche Reste von Malereien, die man zunächst für fertige Wandmalereien halten konnte, die aber in der Tat nichts weiter waren wie die üblichen Vorzeichnungen für die Mosaiken[53].

Die gefundenen Reste zeigten sich in der Hauptsache nur in einer etwa 2 m über dem Beginn der Kuppel gelegenen Zone, und zwar nur auf der Osthälfte. Die größten der Stücke bedecken ungefähr das Feld von einem Quadratmeter. Die Verteilung auf dem Gewölbe zeigt das Übersichtsblatt Fig. 8, auf dem die Resten die Komposition hineingezeichnet sind, wie sie heute wieder nach Bethunes Karton die Kuppel füllt (nach Tafel 1 des Tafelbandes), die angegebenen Stücke gibt Tafel I (entsprechend Tafel 2 des Tafelbandes).

[53] Fr. Bock berichtet nur in einer Anmerkung (S. 29 der Übersetzung von Barbier de Montault) über diesen merkwürdigen Fund: „Auf Veranlassung der inzwischen zusammenberufenen internationalen Jury wurde der Verputz der Kuppel entfernt, wobei sich herausstellte, daß, den vorgefundenen Resten der den Mosaiken unterlegten, auf die Wände gemalten Kartons gemäß, die Ältesten wirklich die regna nicht mit bloßen Händen darboten, sondern letztere mit einem Gewandstücke bekleidet hatten.“ Diese Vorzeichnungen sind schon im J. 1849 entdeckt worden, wahrscheinlich an beschädigten Teilen der Stukkaturen. Joh. Chorus erzählt in der neuen Ausgabe von Nolten, Archäologische Beschreibung d. Münsterkirche, Aachen 1886, S. 76 Anm.: „Nach Untersuchungen, die der Hofglasmaler Schmitz mit dem damaligen Domwerkmeister Stegmayer im J. 1849 unter Leitung des Herrn Baurat Stein vornahm, ist die Kuppel ursprünglich nicht mosaiziert gewesen; man fand vier verschiedene Krusten in derselben; auf der untersten gewahrte man Konturen einer einfachen Zeichnung, die mit einem dreieckigen Eisen eingeritzt und rot und schwarz gefärbt erschienen. Die in den Fensterlaibungen vorgefundenen Mosaiken waren im Stuck befestigt, also neueren Datums; zudem zeigten ihre dunkeln Farben, daß sie nicht zu Figuren gebraucht worden sein konnten.“ Vgl. die alte Ausgabe von Nolten, S. 19, Nachtrag und Quix, Hist. Beschreibung der Münsterkirche, S. 13.

Von etwa noch vorhandenen Mosaikresten ist damals nichts aufgedeckt worden. Franz Mertens berichtet in der Allgemeinen Bauzeitung V, 1840, S. 146: „Genauere tatsächliche Anzeichen (für den Mosaikschmuck des Inneren) sind nach so vielmaliger Überarbeitung dieser Flächen freilich nicht leicht mehr zu erwarten. Denn die Nachricht, daß man im J. 1824 bei Gelegenheit einer neuen Weißung der Kirche auf den Pfeilern Überreste von Mosaik entdeckt habe, reduzierte sich bei Nachfrage an Ort und Stelle darauf, daß ein Arbeiter dergleichen gesehen zu haben glaubte.“ Über die Funde in der Kuppel berichtet als Augenzeuge noch Rhoen i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, S. 61. Vgl. auch St. Beissel, Bilder aus der Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie, S. 123. — Ders. i. d. Stimmen aus Maria Laach LX, S. 290. Durch den Architekten Lambris wurden nach den vorgefundenen Resten Kopien in Originalgröße angefertigt (im Stiftsarchiv aufbewahrt), nach ihnen sind auf meine Veranlassung durch den Maler Bardenhewer farbige Wiederholungen angefertigt worden (im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz), die der Tafel II zugrunde liegen.

Gleich der erste Rest Nr. I (Taf. I, A) zeigt ganz deutlich den oberen Teil eines der Ältesten, die die regna darreichen: Links ist noch ein Stück des Kopfes mit dem spitzen roten Bart sichtbar, dann folgt ein Stück des Oberkörpers, endlich die unter dem Mantel verborgenen Hände, die die Krone aufrecht emporhalten. Die Reste II und III zeigen dann nach der Mitte zu jedesmal den unteren Teil eines der Ältesten in dem langen schleppenden Gewande, dahinter sind, nur rot auf den Putz aufgetragen, die Reste zweier Skizzen sichtbar, Fehlskizzen gewissermaßen, die in weit kleinerem Maßstabe aufrecht stehende Figuren zeigen, in II eine wahrscheinlich männliche Gestalt mit aufgerafftem Mantel, in III, ganz deutlich erkennbar, eine große Madonna in lang herabfallendem Untergewand, auf der Vorderseite mit breitem Streifen verziert, auf dem linken Arm das ganz bekleidete Kind tragend (Fig. 11). Endlich erscheint noch in der Mitte, unmittelbar unter dem großen Kreis, der Rest einer Figur (eines Ältesten) und ein weiterer Rest links über dem Kreis (wahrscheinlich Flügel des Engels, des Symbols des Evangelisten Markus).

Den Grund der ganzen Malereien bildet ein ziemlich intensives Gelb. Die Figuren sind flott in roter Farbe aufgezeichnet, die Konturen sind aber zuletzt sorgfältig in tiefem stumpfen Schwarz nachgezogen. Die Körper und die Gewänder sind vollständig modelliert. Der Rest Nr. I zeigt in dem erhaltenen Stück des Bartes eine weitgehende liebevolle Ausführung, die weißen Lichter sind auf den braunroten Grund hier ziemlich eng aufgesetzt. Die in mächtigen Falten liegenden Gewänder haben einen grauen und weißen Ton: der Gesamteffekt, der hier hervorgebracht werden sollte, war der eines schmutzigen Weiß. Selbst die Ornamente und Säume, so auf dem aufgerafften Mantel in Nr. I, sind deutlich wiedergegeben. Natürlich sind von den deckenden Farben, wie bei allen einmal mit Tünche oder mit Stuck überzogenen Wandmalereien, die größten Stücke mit abgefallen und abgelöst, so von dem Braunrot in Nr. III. Die unmittelbar auf dem gelben Grund sitzenden breiten weißen Lichter haben sich dagegen sehr gut erhalten.

In dem amtlichen Befundbericht des Regierungs- und Baurats Cremer vom 17. Februar 1870 heißt es: Wo der alte Verputz (in der Kuppel) noch erhalten ist, zeigt er einen dunkelgelben Farbenton, auf welchem deutlich vier voneinander getrennte gemalte Gewandpartien hervortreten. Die Malweise dieser Gewandteile scheint nur eine einfache Konturenzeichnung in dicken schwarzen Linien mit geringer Schattierung in Weiß und Braun gewesen zu sein. Über diesen sehr undeutlichen Bruchstücken nach dem Mittelpunkt der Kuppel hin (und zwar zur Rechten und Linken des Kopfes der Ciampinischen Christusfigur, falls solche dort gewesen ist) befinden sich etwa 14 kreisrunde, 31—38 cm im Durchmesser haltende Vertiefungen, welche wie mit dem Zirkel scharf abgegrenzt, etwa 2,5 cm tief in die Kuppelfläche eingehauen sind. Der Grund der hier bloßliegenden Gewölbesteine ist schwarz und gleichsam wie mit Ruß überzogen. Eine Spur von Mosaikpasten ist in der ganzen Kuppelfläche nicht gefunden worden.

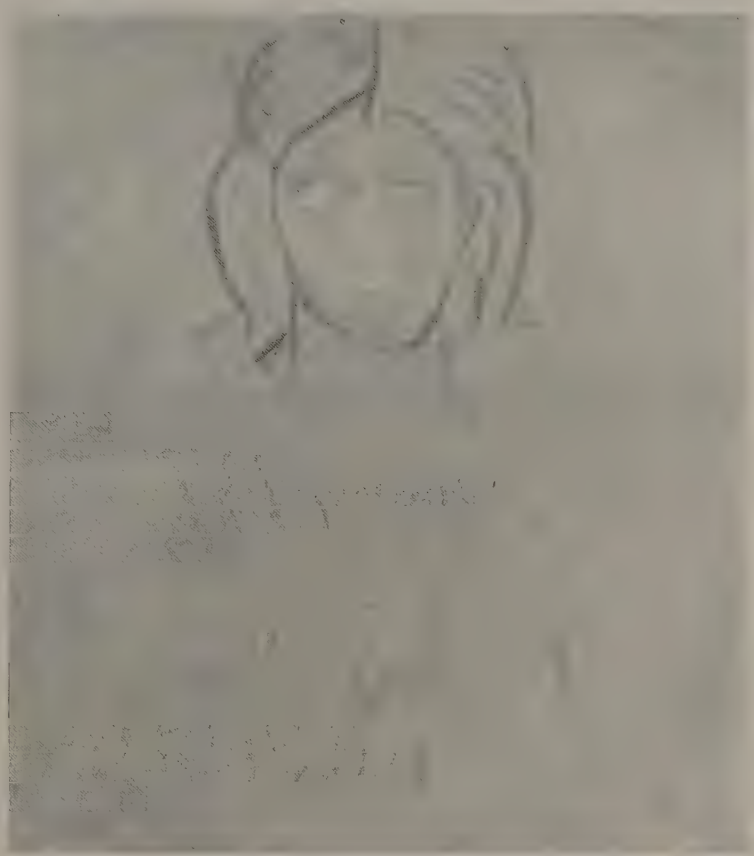


Fig. 12. Aachen. Skizze im Bogen über der Ungarischen Kapelle.

Monumentale Skizzen.

Außer den Vorzeichnungen in der Kuppel sind in derselben Technik wie die verlorenen Skizzen, die in der Kuppel angebracht sind, im oberen und unteren Umgang des Münsters isoliert stehende Malereien aufgedeckt worden.[54] Einzelne dieser Dekorationen waren schon in der Mitte des letzten

[54] Aus dem amtlichen Bericht über den Befund des Münster-Inneren nach Abhauen des Stuckes und des Wandputzes sei die folgende Äußerung mitgeteilt: Auf dem Gewölbeputz (des unteren Umgangs), welcher jedoch nicht mehr auf allen Teilen der Gewölbeflächen vorgefunden wurde, sind Spuren von Malerei gefunden worden, welche aber so defekt und mangelhaft waren, daß es nicht möglich war, festzustellen, was der oder die Künstler darstellen wollten. An einer Stelle fand sich z. B. die Abbildung eines Knaben, an einer andern der Rest eines weiblichen Kopfes, dann wieder Spuren einer Farbenskala, als wenn der Meister erst die Zusammenstellung seiner Farben probieren wollte. Auch kamen allerlei Abbildungen von Fantasie-Tiergestalten vor, welche kreuz und quer, neben und übereinander standen. In all diesen Resten ließ sich keine systematische Anordnung erkennen. Aus den Akten des Karlsvereins abgedruckt bei FAYMONVILLE a. a. O. S. 81 Anm. 1. Die Mitteilung bezieht sich ohne Zweifel auf die oben angeführten Zeichnungen.

Fig. 13. Aachen Skizze im Bogen über der Ungarischen Kapelle.

Die sämtlichen Malereien sind schon in den Jahren 1901 und 1902 durch den Maler Olbers bei Gelegenheit der Einrüstung der Kaiserloge in großen Aquarellkopien aufgenommen worden. Es ergab sich dabei, daß die Beschreibung von Rhoen im wesentlichen zutreffend war. Im Jahre 1911 hatte Regierungsbaumeister Erich Schmidt noch einmal das eine Medaillon mit dem Brustbild aufnehmen lassen. Der Zeichner hat hier geglaubt, eine Figur im Profil zu erkennen. „Das Bild sei später wahrscheinlich übermalt worden, denn es fand sich in dem Profilkopf noch ein zweites Auge." Die konstruierte Profillinie stimmt aber durchaus überein mit der in der Olbersschen Aufnahme enthaltenen Seitenlinie, die lediglich die Falte des den Kopf einfassenden Schleiers zeigt, und das zweite Auge weist eben mit Bestimmtheit auf die Anlage eines Kopfes en face hin. Für diesen sind Parallelen in Menge vorhanden in der altchristlichen wie in der mittelalterlichen Kunst, während ein so großer Profilkopf ganz ohne Beispiel wäre. Der Vergleich der Rhoenschen Aufnahmen mit denen von Olbers und der Olbersschen Aufnahmen mit denen von Schmidt veranlaßten ergibt den rapiden Fortschritt der Zerstörung. Von den Malereien neben dem großen gotischen Westfenster waren zuletzt nur noch sehr dürftige Reste erhalten, vor allem nur noch in der mittleren Zone, während die oberen Zwickel und die unteren schon abgefallen waren. Auch wenn die Anbringung der musivischen Dekoration nicht den Untergang dieser malerischen Reste besiegelt hätte, würde dieser unabweislich in kürzester Frist eingetreten sein. Auf den Olbersschen Zeichnungen

Jahrzehnts gefunden worden: die ganze Reihe konnte aber erst in den beiden letzten Jahren bei der sorgfältigen Reinigung der Pfeiler und Gewölbe mit Hilfe von Gerüsten untersucht und aufgenommen werden. Es handelt sich hier um flotte Pinselzeichnungen, die keinem einheitlichen dekorativen System angehören, mit denen der Künstler vielleicht nur die Wirkung des Maßstabes ausprobieren wollte. Trotz der ersichtlichen Roheit sind diese Reste von hoher Bedeutung — in ihrer Art ganz ohne Parallele in der frühmittelalterlichen Kunst Deutschlands.

Fig. 14. Aachen. Skizze im unteren Umgang des Münsters (bei III).

In der Zeichnung gleichen die Figuren am ehesten den Gestalten in den beiden karolingischen Apokalypsen zu Trier (Fig. 46) und Cambrai und im Wessobrunner Kodex der Münchener Staatsbibliothek (Cod. lat. 22053). Man vergleiche hier vor allem die merkwürdige Übereinstimmung in der Umränderung der Augen, denen gewissermaßen nach unten große Ränder gemalt sind, und die Bewegung der zeichnenden und greifenden Hände (Fig. 10); für diese könnte man auch noch auf Parallelen in dem Stuttgarter Psalter (Stuttgart, Staatsbibliothek, Bibl. fol. 23) hinweisen.

---

sind die Farben in einer Frische dargestellt, als ob das ganze Gewölbe angespritzt wäre. Im trockenen Zustande waren die Reste bei dem darauf lagernden Staub kaum zu erkennen. Die Malereien sind in den Jahren 1908 und 1909 noch einmal durch Richard Reiche unabhängig untersucht worden, der dabei in dem Zwickel über den noch an der Westwand erhaltenen Figuren (Fig. 22) „den Rest einer Halbfigur, die in der Linken ein quer über die rechte Ecke des Feldes zu dem unteren blaugrünen Feld reichendes Spruchband hält", zu erkennen geglaubt hat. Unsere Aufnahmen zeigen nichts davon. Vgl. über die Reste von Zeichnungen BUCHKREMER i. d. Jahresbericht d. rhein. Denkmalpflege VII. 1902, S. 14 u. B. J. CX, 1903, S. 256.

In der Technik wie im Stilcharakter sind diese Figuren durchaus den oben genannten in der Kuppel verwandt, zumal der flotten Skizze der Madonna (Fig. 11), und würden also mit ihnen gleichzeitig anzusetzen sein. Die abgebildeten Figuren stellen nun sehr interessante Skizzen aus karolingischer Zeit dar. Ich möchte diese Reste ausdrücklich als Skizzen bezeichnen: sie tragen alle Eigentümlichkeiten solcher flotten Entwürfe an sich. Es ist nicht zu erkennen, daß sie in einem dekorativen Rahmen gesessen haben — und es würde bei der geringen Größe und den wechselnden Plätzen, an denen sie sich finden, auch schwerlich ein System dazu zu konstruieren sein. Diese Skizzen weichen endlich in den Größenverhältnissen, in der Stilhaltung und in der Technik ganz wesentlich ab von den Malereien der Kaiserloge, die einer anderen Gruppe und einem deutlich erkennbaren dekorativen System angehören. Man muß sich vorstellen, daß diese karolingischen Malereien eben ganz isoliert, etwa mit einem einfachen rechteckigen Rahmen, im Raum gesessen haben, vielleicht in Beziehungen zu einem benachbarten Altar, worauf der wiederholt vorkommende zeigende Gestus hinweisen würde.

Die Umrisse sind unmittelbar auf den Stein gemalt, der nur wie mit einem dünnen Kalkwasseranstrich überdeckt ist. Nur dort, wo Blaustein den Untergrund bildet, ist dieser zunächst mit hellem schmutzigen Ocker getönt, um die verschiedenen Steinmaterialien zusammen zu stimmen.

Zunächst die Malereien im unteren Umgang (Übersichtsblatt Fig. 9). In dem verschobenen viereckigen Gewölbe auf der Südseite nach der Ungarischen Kapelle zu (Fig. 9, I) sind einander gegenüber zwei Einzelfiguren aufgedeckt worden, ganz flott skizzierend fast unmittelbar auf den Stein gemalt. Die Zeichnung ist schwärzlich mit einem leichten Stich ins Bräunliche und Bläuliche. Die Figuren sind nicht im gleichen Maßstab; die eine nach innen ist 1 m hoch, die andere nach außen nur 80 cm hoch. Von dieser letzteren Figur sitzt die obere Hälfte auf dem Werkstein mit karolingischem Steinschlag (Zahneisen). In der unteren Hälfte ist der Werkstein mit einem Scharriereisen nochmals überarbeitet worden und dann die Konturzeichnung aufgebracht. Vielleicht hat der Maler die anfangs verfehlte Zeichnung durch Abscharrieren entfernt. Die nach außen hin gewandte Figur (Taf. II) zeigt eine aufrechtstehende männliche Gestalt in langem albaartigen Gewande, das durch zwei breite Säume am unteren Ende und einen breiten Saum in der Mitte geschmückt ist (ein Pallium?). Runde medaillonartige Felder beleben den Saum. Um die Schultern ist ein halblanger Mantel geschlungen, der vor der Brust durch eine große Spange zusammengehalten wird. Der Mantel scheint kapuzenartig über die Schultern zu fallen. Der linke Arm ist unter dem Mantel verborgen, der rechte quer vor der Brust zur Seite ausgestreckt mit einer zeigenden oder hinweisenden Bewegung. Nur an dem Kopf und der einen Hand sind noch farbige Reste erhalten, die übrige Farbe ist bei dem Entfernen der verschiedenen Putzschichten schon früher beseitigt. Das Inkarnat ist hier mit gelbem Ocker angegeben. Deutlich sind dabei in den Haaren, um die Nasenflügel und in den Lippen braunrote Flecken sichtbar. In dem gleichen Braunrot (rotem Ocker) ist die große Spange bemalt.

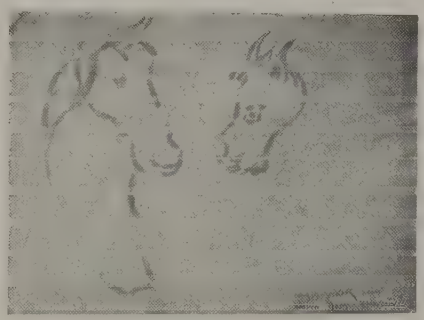


Fig. 15. Aachen. Skizze im unteren Umgang (bei V).

Die gegenüberliegende Figur (Taf. III) zeigt einen älteren Mann, der auf die gleiche Stelle hinzuweisen scheint, wie jene entgegengesetzte Figur. Die Gestalt trägt ein langes Untergewand und einen über die Schulter geworfenen Mantel, der in nicht ganz motivierter Weise unter dem linken Arm durchgezogen ist und hinter der Gestalt frei flattert. Die Linke hält eine Rolle, die Rechte ist mit zwei ausgestreckten Fingern erhoben. Der Kopf zeigt einen ganz anderen Typus als der der entgegengesetzten Figur mit sehr hoher Stirn, lang herabfallendem Haar und langem spitzen Vollbart.

In dem Gurtbogen über dem anstoßenden Schildbogen, unmittelbar über dem Eingang zur Ungarischen Kapelle, sind dann übereinander verschiedene Zeichnungen erhalten (Fig. 9, II). Der Maler hat hier scheinbar allerlei Pinselversuche unternommen; keine der drei Gestalten, die er begonnen hat, ist ausgeführt (Fig. 12, 13). Zu oberst zeigt sich ein Kopf en face, bartlos, mit reichem Lockenschmuck. Darunter folgen die oberen Hälften von zwei Figuren, die wiederum nach außen

mit ausgestreckter Hand weisen. Bei der oberen Figur ist der Versuch einer Kolorierung gemacht, und zwar in weißblauer Deckfarbe, die die Kontur etwas verschmiert. Besser ist die darunter stehende dritte Figur erkennbar. Die Gestalt trägt ein um die Hüften gegürtetes kurzes Gewand und darüber einen auf der rechten Schulter mit einer Spange befestigten Mantel. Der Kopf ist deutlich erkennbar mit gewellten Locken, einem seltsamen gelockten Kinnbart und einer großen Tonsur oder einer kleinen kappenartigen Mütze.

Eine weitere Einzelfigur findet sich auf der Südseite in dem dritten Joch (Fig. 9, III). Diese Figur ist vom Scheitel bis zur Fußspitze genau 1 m lang (Fig. 14). Die Zeichnung ist hier nur in schwarzblauer Farbe gegeben. Dargestellt ist eine große Einzelfigur en face, bartlos, mit einem langen Untergewand bekleidet und mit einem über die beiden Schultern geworfenen faltigen Mantel, der den linken Arm vollständig verdeckt. Die rechte Hand ist vor der Brust mit einer Gebärde, in der man die Gebärde des Segnens erkennen könnte, erhoben. Der Kopf ist auffällig klein, eine Fülle regelmäßiger Locken fällt auf beide Schultern. Zur Seite rechts sind noch verschiedene Pinselversuche erhalten, in denen offenbar der Künstler das Kopfoval noch weiter studiert hat. Die Gestalt schließt sich von allen im Münster erhaltenen Figuren am stärksten an altchristliche Vorbilder an, zumal in der Außenlinie des rechten Beines. Man möchte in ihr einen segnenden Heiligen, vielleicht einen Anklang an den segnenden bartlosen Christus, erkennen.

Auf der Nordseite des Münsters ist im zweiten Joch in demselben verschobenen Gewölbezwickel hinter dem ersten Pfeiler (Fig. 9, IV) eine große Einzelfigur mitten zwischen allerlei anderen seltsamen Skizzen erhalten (Taf. IV). Die Zeichnung ist hier nicht in Schwarzblau, sondern ganz deutlich in dunkelgelbem Ocker gegeben. Dargestellt ist eine bartlose Figur in einem kurzen, nur bis etwas über die Kniee reichenden Rock und einem über beide Schultern fallenden Mantel, der wiederum die linke Hand und den linken Arm ganz verdeckt. Der rechte Arm ist vor der Brust erhoben. Die Bewegung der Hand ist nicht ganz deutlich erkennbar; die Farbe ist hier in der Fuge der Quadern am meisten abgesprungen. Der Kopf ist bartlos, glatte kurze Haare bedecken das Oberhaupt. Diese Zeichnung ist vor den anderen dadurch ausgezeichnet, daß sie noch fast vollständig koloriert ist, doch sind die Farben rein schematisch verwandt; die Klarheit der Zeichnung gewinnt nicht durch die Anwendung verschiedener Töne. Die Innenseiten des Mantels sind zunächst mit einem Blauweiß behandelt, von dem sich auch Spuren in dem Gurtbogen nach der Ungarischen Kapelle zu finden. Dieses selbe Blauweiß ist aber auch für das Untergewand verwandt und bedeckt hier eine Art Schürze. Die Außenseite des Mantels und den unteren Teil des Rockes bedeckt eine tief schwarzblaue Farbe. Mit derselben Farbe sind dann auch die Augenbrauen umrissen, endlich ist ein schwarzblauer Kontur um den Kopf herum gezogen. Besonders seltsam erscheint nun unmittelbar neben dieser Figur eine Reihe von weiteren Skizzen in gelbem Ocker, zur Rechten ein

Fig. 16. Aachen. Skizze im Hochmünster.

Fig. 17. Aachen. Skizze im Hochmünster.

Kreuz, links oben neben der Gestalt eine Reihe Linien, aus denen man einen Tierkopf heraus erkennen könnte und unten links ganz deutlich eine Art Ente. Unter den Füßen ist eine geometrische Zeichnung angedeutet. Die Gestalt sitzt nicht mitten auf dem Gewölbe-Anfänger. Es müssen daher von dem Maler von vornherein andere Darstellungen seitlich geplant gewesen sein. Zu diesen Tierzeichnungen gehören endlich noch zwei Skizzen von Pferdeköpfen, die im unteren Umgang, vor dem Eingang zum ehemaligen karolingischen Chor (Fig. 9, V), nach der Außenseite zu aufgemalt sind (Fig. 15).

Solche Pinselzeichnungen sind nun endlich in den J. 1908 u. 1910 auch an zwei Stellen des Hochmünsters aufgefunden worden, auch diese in ganz verschiedenem Maßstab, so daß von einem durchgehenden System keine Rede sein kann. In dem ersten Gurt im Umgang der Nordseite vom Chor aus gerechnet, 1 m über dem Kämpfergesims, fand sich eine in kaum Viertellebensgröße ausgeführte Zeichnung (Fig. 16). Zur Linken eine lebhaft schreitende Gestalt mit kleinem Rundkopf, von einem seltsam komplizierten Mantel umgeben, der auf beiden Seiten in breiten Falten wogend den Umriß überschneidet. Der rechte unverhältnismäßig lange Arm hält eine Art Schale (?). Zur Rechten sind dann noch die nicht ganz verständlichen Spuren einer zweiten Figur erhalten, die ganz in einen seltsamen Mantel eingewickelt ist, dessen einer Zipfel scheinbar über dem Kopf aufsteigt.

Im nördlichen Umgang fand sich dann noch eine weitere Vorzeichnung, nur in schwarzgrauen Umrissen, ohne eine Spur von Kolorierung (Fig. 17). Dargestellt sind zwei Gestalten nebeneinander, die eine die andere scheinbar überschneidend, beide, entsprechend der Haltung der meisten übrigen Figuren, mit der einen ausgestreckten Hand zur Seite hinweisend. Die Zeichnung war am stärksten durch das Reinigen und Abscharrieren des Gewölbes verletzt; zumal von den unteren Hälften sind nur Reste erhalten. Ganz verschieden war die Zeichnung der Köpfe: die eine Figur hat deutlich einen Kahlkopf mit langem Bart, die zweite einen Rundkopf mit üppigem Haupthaar. Die

Reste einer Inschrift sind nicht zu deuten. Rechts auch hier wieder wie im Untermünster ein großer Vogel, nach dem Kopf eine Ente, aber mit seltsam aufgerichteten Schwanzfedern.

Zu diesen Skizzen gehört vielleicht die Inschrift, die auf dem südlichen des östlichen Pfeilerpaares fast direkt auf dem Stein in schwarzer Farbe aufgemalt war: PORTA HEC CLAUSA ERIT ET NON APERIETUR ET VIR NON TRANSIBIT. Es ist der Spruch, der aus Ezechiel c. 44, v. 2 in das Officium b. Mariae virg. übergegangen ist. Nach dem epigraphischen Charakter könnte die Inschrift sehr wohl noch dem ersten Jahrtausend und vielleicht der karolingischen Zeit angehören.

Die Malereien sind durchaus ohne Vorzeichnung aufgetragen, nehmen auf Einrahmung, auf Symmetrie noch gar keine Rücksicht, bringen verschiedene Maßstäbe und weisen unter sich wiederum verschiedene Größen auf, was sich vor allem bei den Köpfen deutlich geltend macht. Die letzte Figur hat sechs Kopflängen, jene lange mit der segnenden Gebärde etwa elf. Auch der Umstand, daß in dem Gurtbogen drei Figuren übereinander sitzen und daß neben der einen zum Teil kolorierten Gestalt verlorene Skizzen von allerlei anderen Dingen sich befinden, beweist, daß hier eben nur flüchtige Pinselversuche vorliegen. Es sind aber nicht nur die Werke müßiger Stunden und flüchtige Sudeleien, sondern wohl gleichzeitig die ersten Versuche, sich hier an den Wölbungen die Wirkung von figürlichem Schmuck klar zu machen. Möglicherweise hatten die karolingischen Künstler an ein ganz ähnliches System gedacht, wie es zuletzt noch Hermann Schaper und dem Karlsverein vorschwebte, als er in den Plan der modernen Mosaikausstattung hier in dem Gewölbe, einander gegenübergestellt, je zwei kleine Heiligenfiguren aufnahm, — und vielleicht hat man aus demselben Grunde damals auf die Ausführung verzichtet wie jetzt, weil diese Gestalten notwendig eben nur einen ganz bescheidenen Maßstab haben konnten und so durchaus unmonumental in der Höhe wirken mußten. Als Reste einer vollständigen farbigen Dekoration, die einst die beiden Umgänge gleichmäßig gefüllt hätten, kann man die ganz verschieden in der Fläche sitzenden Gestalten nicht wohl auffassen. Als früheste große Pinselzeichnung dieser Art verdienen diese merkwürdigen Funde aber eine besondere wissenschaftliche Beachtung.

Dekorationen aus Ottonischer Zeit.

Einer ganz anderen Gruppe und einem anderen dekorativen System gehörten nun die Reste von Malereien an, die sich in dem oberen Umgang und zumal in der sog. Kaiserloge des Hochmünsters vorgefunden haben. Sie sind schon von RHOEN in den achtziger Jahren aufgenommen und von demselben im J. 1895 beschrieben worden. Vgl. die Übersichtsskizze Taf. V nach einem Aquarell von RHOEN im Städtischen Suermondt-Museum zu Aachen, die Fig. 21—25 und die Tafeln 3 und 4 im Tafelband. Die Dekorationen sind seit dem J. 1911 unter der Marmorinkrustation und Mosaikbekleidung der Kaiserloge ver-

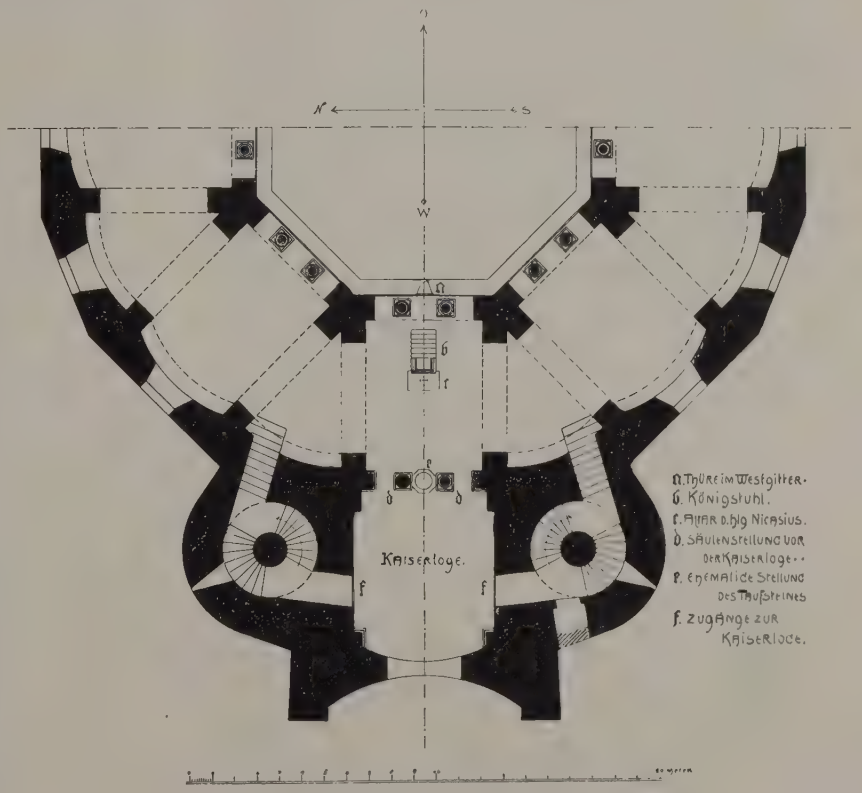


Fig. 18. Aachen. Grundriß des Westbaues mit der Kaiserloge.

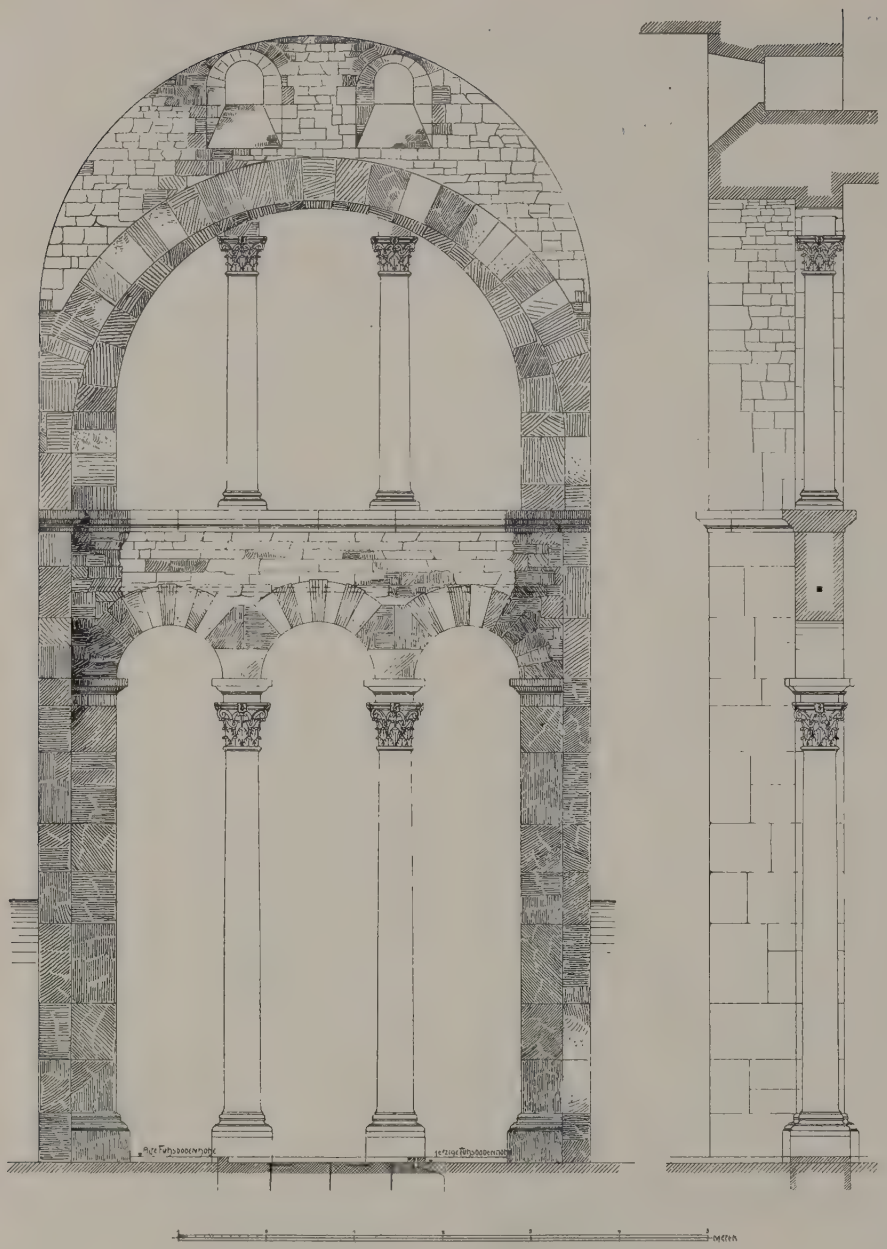


Fig. 19. Aachen. Die wiederhergestellte Säulenstellung vor der Kaiserloge.

schwunden. Die Malereien, die sich auf den Maueransätzen der Säulenstellung nach dem Hochmünster zu befanden, sind zum Teil schon 1903 bei der Wiederherstellung dieser Säulen (Fig. 19) beseitigt worden.

Bevor die neuen Mosaiken in der Kaiserloge angebracht wurden, sind die dortigen Malereien durch den leitenden Architekten, Regierungsbaumeister Erich Schmidt, einer nochmaligen eingehenden Untersuchung unterzogen worden. Dabei ward festgestellt, daß unter der bis zuletzt erhaltenen und sichtbaren Malerei sich noch Reste einer älteren Dekoration befanden. Jene zuletzt sichtbaren Malereien saßen auf einem zweiten und ziemlich glatten Verputz, während die ältere darunter befindliche Malerei auf einen ziemlich unregelmäßigen Untergrund aufgetragen war. Der Mörtel war fast nach Art von Rappputz einfach über die dicken Fugen zwischen den unregelmäßigen Grauwackenflächen verstrichen, so daß hier und da die glatte Steinfläche noch sichtbar war. Über diese Fläche, die alles andere war als ein wirklicher Malgrund, war dann eine derbe Dekoration gemalt. Das System oder ein Muster ließ sich nicht mehr feststellen, die Fläche zeigte an einigen Stellen eine Färbung in gelbem Ocker, die Ornamente und Bordstreifen schienen vorher eingeritzt zu sein. Die Technik ähnelte im übrigen der jener Pinselzeichnungen im unteren und oberen Umgang des Oktogons, für die auch kein Malgrund geschaffen war.

Die spätere Ausmalung ließ dagegen sehr wohl ein geschlossenes System erkennen. Das Tonnengewölbe des Hochmünsters besaß eine merkwürdige Verzierung durch große Kreise von 1,60 m Durchmesser. Vier solcher Kreise waren in Resten erkennbar; in dem Scheitel werden noch zwei weitere anzunehmen sein. Der ganze Grund des Gewölbes war gelblich; die Medaillons waren durch

zwei Streifen eingefaßt, der innere rot, der äußere bläulichweiß mit undeutlich aufgemalten schwarzen Ornamenten in Kreuzform. Die Darstellung in den Medaillons, die einen weißlichen Grund hatten, ist nicht mehr erkennbar, vermutlich waren hier — wie in den unteren Halbmedaillons — Brustbilder angebracht: die wenigen erhaltenen Farbenflecken würden dieser Vermutung nicht widersprechen.

Nach unten schließt dieses Mittelfeld nach Norden und Süden an dem Gewölbeansatz ein 70 cm breiter Fries ab, der einen entarteten Mäander darstellt (Fig. 21). Die Einfassung ist rot, der Grund schwärzlichbraun, die drei Reihen von Quadraten, in die der Mäander aufgelöst ist, erscheinen vollständig getrennt. Jedes einzelne Viereck stellt einen perspektivisch gezeichneten Rahmen dar, die Farben sind Rot, Gelb, Bläulich. Unter diesem Fries zieht sich ein 1,88 m hoher Streifen hin, der nur auf der Nordseite noch erkennbar ist. Er trug ohne Zweifel figürliche Darstellungen. Oben läuft ein 10 cm breites grauweißes Band, darunter ein rötliches, unten ein ebenso breites gelbliches hin, über diesem sind noch die Reste von Figuren sichtbar, leider nur das untere Fünftel und in sehr schlechter Erhaltung. Es folgt wieder ein schmaler hellroter und ein breiterer braunroter Streifen, der erste mit einem Zickzackmuster, der zweite mit einem Wellenornament, und darunter zwei halbkreisförmige Felder, deren innerer Durchmesser dem der oberen Medaillons entspricht, mit blauem Grund. In dem einen ist noch deutlich ein Brustbild erkennbar, und zwar das Brustbild einer scheinbar weiblichen Figur, steif en face mit Schleier, in rotem Gewand mit breitem Halssaum, der vor der Brust wahrscheinlich durch eine runde Spange unterbrochen wird. Der Kopf trug vielleicht eine Art Stirnreif oder eine Krone. Das Haupt war von einem gelblichen Nimbus umgeben, der eine Randverzierung durch einen Rundbogenfries zeigte (Taf. VI).

An der westlichen Abschlußwand der Kaiserloge sind dann etwas besser erhaltene Reste zum Vorschein gekommen (Fig. 22). Zur Seite des großen Westfensters rechts (nördlich) zwei Reihen von figürlichen Darstellungen übereinander, unten deutlich erkennbar zwei Einzelfiguren nebeneinander, die äußere auf rotem, die innere auf blaugrünem Grunde. Die äußere Figur hält quer über die Brust weg einen Gegenstand, der eine Tafel, ein Buch oder eine Rolle sein kann. Nur die roten Vorzeichnungen waren erhalten, die Umrisse der Figuren auf der Nordseite waren noch deutlich erkennbar, bis auf den Kopf der einen Figur; von den Figuren der Südseite waren zuletzt nur ganz dürftige Linien erhalten. Darunter zog sich ein horizontaler, von zwei gelben Bordstreifen eingefaßter Fries hin, der auf purpurfarbenem Grunde runde und halbrunde weißliche Felder zeigt. In der Leibung des Bogens, der die Fensterblende einfaßt, läuft hier wieder ein Fries hin, der das Motiv des entarteten Mäanders enthält. Den Rahmen bilden rote und gelbe Streifen, der Grund ist braunrot. In den drei Reihen von Vierecken wechseln die Farben Rot, Gelb, Blauweiß, aber die Felder selbst zeigen nicht perspektivisch gesehene Rahmen wie an den Längsseiten der Loge, sondern pyramidenförmig zugespitzte Felder. An der Stirnseite (der Ostseite) der hier vorspringenden Mauer endlich noch als vertikale Einfassung ein breiter Fries in den Farben Rot, Weiß, Purpur, Gelb, dann im Zwickel auf gelblichem Grund Reste eines architektonischen Sockels für eine Figur.

Die wertvollsten ornamentalen Reste haben sich aber an und neben der Säulenstellung gefunden, die die Kaiserloge nach Osten, nach dem

Fig. 20. Aachen. Blick in die Kaiserloge.

Hochmünster zu, abschloß (Taf. V im Zustande v o r der Restauration, Fig. 20 nach Wiederaufrichtung der Säulenstellung). Die ganze Architektur zeigte an den Kanten einen schmalen braunroten Streifen, der eine Damascierung in Weiß, auch Querstriche, Medaillons, Vierecke, Punkte trug. Dann folgte an den eigentlichen Wandflächen ein gelber, an der Ostseite der Bogenstellung ein grüner Streifen, nur an den Kanten (neben der Wand) noch einmal durch einen gelben Streifen abgesetzt. An der Wand neben der Bogenstellung, und zwar ziemlich übereinstimmend an der Nord- und an der Südseite mit nur kleinen Variationen lief ein Fries hin, der aus Kreisen und Kreissegmenten gebildet wird und ein in der frühmittelalterlichen Kunst bekanntes Motiv bringt (Fig. 23). Der Grund ist rot gestrichelt, die Kreissegmente sind rot und blau gestrichelt, die Umrisse sind durch kräftige schwarzbraune Linien angegeben. Die ganze Verzierung hat eine derbe dekorative Wirkung. Den vorderen Seiten schlossen sich dann, wie es scheint, schmale figürliche Darstellungen an, von denen nur Reste der perspektivisch gezeichneten Umrahmungen oder Hintergründe erhalten waren. Die Unteransicht der beiden hier noch erhaltenen Bogenzwickel zeigte wieder die der Einfassung durch einen braunroten Streifen, die sich in dem ganzen Bau hingezogen zu haben scheint, auf weißem Grund Medaillons mit dünner roter Umrahmung, verbunden durch unregelmäßige rankenartige rote Linien. Das ganze System der Dekoration in der Kaiserloge zeigen im Zusammenhang am besten die Aufnahmen Rhoens (danach Taf. V)[55]. Das Hauptmotiv der Dekoration des Tonnengewölbes mit den großen Medaillons ist von durchaus origineller bedeutender Wirkung.

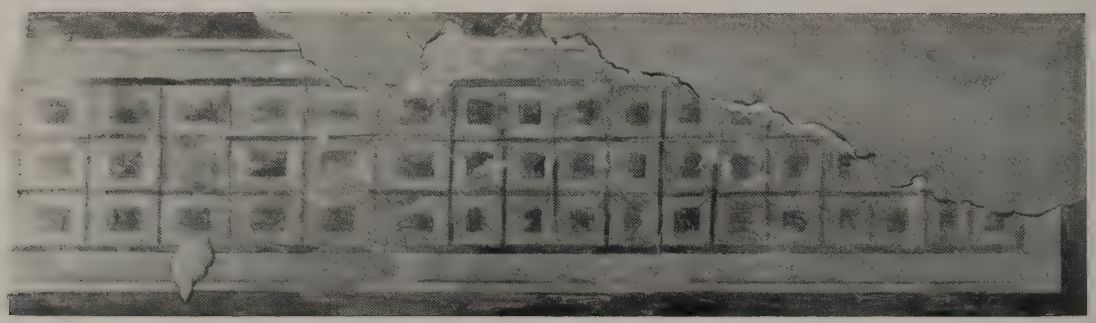


Fig. 21. Aachen. Fries als Einfassung der Felder an dem Gewölbe der Kaiserloge.

Dieser Dekoration der Kaiserloge entsprach eine ornamentale Behandlung der Laibungen der Fenster und der Türen im Hochmünster. Die noch in einer der Fensterlaibungen des westlichen Hochmünsters befindliche Dekoration ist bei der letzten Restauration beseitigt worden. Sie zeigte eine ähnliche Zeichnung wie die Friese vor der Kaiserloge[56] (Fig. 23), aber bringt doch in manchen Punkten

[55] Im Suermondt-Museum zu Aachen befinden sich fünf ältere kolorierte Aufnahmen von C. Rhoen aus den 70 er Jahren, die die farbigen Spuren noch in besserer Erhaltung zeigen: zwei perspektivische Innenansichten der Kaiserloge von SW her (Inv. 304 u. 112), eine mit Detailaufnahmen aus dem Tonnengewölbe (Inv. 501), ein viertes Blatt mit den Detailaufnahmen der Dekorationen von der Westwand und des Frieses neben der Säulenstellung (Inv. 503), endlich ein Blatt mit dem Aufriß der Nordseite der Kaiserloge (ohne Nr.).

[56] Die Beschreibung, die Rhoen, Der ehemalige malerische und plastische Wandschmuck im karolingischen Teile des Aachener Münsters: Aus Aachens Vorzeit 1895, VIII, S. 118 gibt, muß hier Ersatz bieten: Die Grundform der Verzierung in der Laibung des Fensters über der Tür, welche vom Hochmünster zur Galerie der Kreuzkapelle führt, bildet ein Quadrat, in welches ein Kreis in gelber Farbe eingezeichnet ist, dessen Peripherie die Seiten des Quadrats berührt. Die hierdurch gebildeten vier Zwickel sind in grauer Farbe gehalten. Die vier Seiten des Quadrats bilden die Durchmesser von ebensovielen Halbkreisen, von welchen der obere in schwarzer, der untere in brauner und die beiden an den Seiten in weißer Farbe hergestellt sind. Durch diese Zeichnung wird die Form eines griechischen Kreuzes mit abgerundeten Kreuzbalken hervorgebracht, welche sich berührend übereinander stehen und sich wiederholend das einfassende Band bilden. Dicht an die Querbalken des Kreuzes anschließend läuft an der ehemals der Verglasung des Fensters zugekehrten Seite ein schwarzer Streifen, neben welchem sich ein gelber befindet, der dem Glase zu durch einen Perlstab begrenzt ist. An der anderen Seite sind die Kreuze ebenfalls durch einen schwarzen Streifen berührt, welcher die Kante, die das Mauerwerk zwischen der Fensterlaibung und der Stirnmauer bildet, einfaßt und in der letzteren den Bogen entlang sich fortzieht. Der Fond zwischen den Kreuzen und den

wieder eine ganz neue Anordnung. Nach der von RHOEN gegebenen Beschreibung ist eine genaue Rekonstruktion möglich, die in Fig. 24 gegeben ist. Eine der Unteransicht der Bogen entsprechende Verzierung wies dann auch die Laibung der Tür zur nördlichen Wendeltreppe auf, auch hier waren die blätterartigen Ornamente durch rote Striche verbunden[57].

In dem einen vermauerten karolingischen Fenster unmittelbar rechts (südlich von dem gotischen Chor) im oberen Umgang hat sich noch ein unberührtes Stück dieser Bemalung der Laibung gefunden, die einer definitiven Dekoration anzugehören scheint (Fig. 25). Die Dekoration zeigt einen 75 cm breiten Streifen, von dem ein Stück in der Länge von 1,25 m noch erhalten ist. Das Ornament bringt ein seltsames Dessin, in dem das Motiv der abgeschnittenen Pyramiden mit dem der wechselnden Halbkreise korrespondiert. Die Farbenbehandlung ist stumpf rotbraun und blaugrün, die ganze Farbenskala ist merkwürdig fein, aus gedämpften und gebrochenen Tönen gebildet. Die Konturen sind mit großer Sicherheit in Weiß aufgesetzt. Durch den Zusammenschluß der aneinanderstoßenden Halbkreise ergeben sich höchst interessante Wellenlinien, die in anmutigen Zügen das breite Band gliedern. Die Malerei ist wesentlich exakter, sowohl in der Zeichnung wie in der Ausführung, als die in der Kaiserloge, weicht auch im Kolorit von jenen Dekorationen ab, die lebhaftere grellere Töne bringen. Die Einfassung des äußeren Streifens gibt zunächst ein Zickzackmuster in Braun auf Grau und dann zwei Streifen in hellerem Rotbraun und dunklerem Braun, auf deren Grenze ein Streifen von weißen Punkten aufgesetzt ist. Auf der einen Seite ist deutlich zu sehen, daß hier zwei Malereien, die aber gleichzeitig sind, übereinander versucht waren. Die

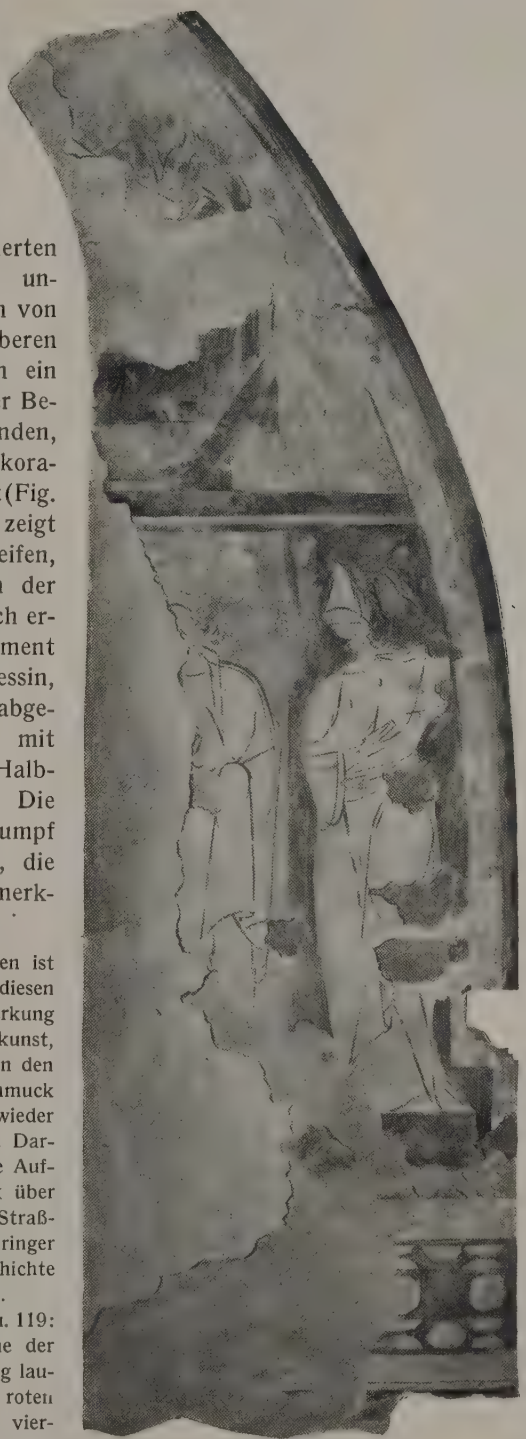


Fig. 22.
Aachen. Wandmalereien auf der Westwand der Kaiserloge.

dieselben einfassenden Streifen ist ein leichtes Rosarot. Auf diesen Fund bezieht sich die Bemerkung bei DOHME, Deutsche Baukunst, S. 432, Nachtrag, daß nur in den Fensterleibungen Mosaikschmuck gefunden sei. Es liegt hier wieder ein Mißverständnis zugrunde. Darauf basiert weiter die irrige Auffassung, die H. JANITSCHEK über die Mosaiken verbreitet hat (Straßburger Festgruß an Anton Springer zum 4. Mai 1885, S. 21 und Geschichte der deutschen Malerei, S. 19).

[57] RHOEN a. a. O. S. 118 u. 119: Erkennbar ist nur noch eine der Wölbung des Bogens entlang laufende, auf gelbem Fond in roten Linien ausgeführte Reihe vierblätteriger Blumen, die, etwa 10 cm voneinander entfernt, sich wiederholen. Die einzelnen Blumen sind durch rote Striche zu einem fortlaufenden Ornament verbunden, welches an der einen Seite durch einen dunkelgrünen, an der anderen Seite durch einen roten Streifen eingefaßt war. Neben dem letzteren Streifen, nach außen hin, war die Unteransicht des Türbogens noch mit Malereien bedeckt, die sich aber in so schlechtem Zustande befinden, daß schwerlich mehr das ursprüngliche Bild zu enträtseln sein wird. Vgl. auch RHOEN, Die Ottonischen Wandmalereien im Aachener Münster: Echo der Gegenwart 1885, Nr. 219, 220, 222. Über die gesamten Aufdeckungen auch zu vergleichen die Akten des Karlsvereins a. d. J. 1870—1885 im Stadtarchiv zu Aachen.

Fig. 23. Aachen. Ornamentale Malereien aus der Kaiserloge.

ältere zugrunde liegende Dekoration sah einen Besatz von großen ovalen Feldern wie von eingelassenen Steinen vor. Dann ist unmittelbar über jene hinweg jener weiße Perlstab gemalt worden.

Die hier durch einen glücklichen Zufall erhaltene ornamentale Bemalung zeigt in der Farbengebung, in der Technik und Zeichnung eine andere Hand als die Malerei in der Kaiserloge. Dazu ist der Grund hier ein sorgsamer vorbereiteter, auch etwas glatterer als in der Kaiserloge. Trotzdem ist die Malerei mit einiger Sicherheit derselben Zeit, dem ausgehenden zehnten Jahrhundert, zuzuschreiben. Die sorgsame und saubere Malerei stimmt gar nicht zu den kühnen Pinselversuchen in den beiden Umgängen. Vor allem aber gehört auch das hier erhaltene Ornament zu dem Motivenschatz der nachkarolingischen Periode[58].

---

[58] Im Anschluß hieran seien die übrigen, durchweg nur in dürftigen Spuren erhaltenen Reste von Malereien genannt, die sich vor der Durchführung der Inkrustation im oberen Umgang befanden:

An dem Pfeiler südlich vom Chor neben der Orgel nach Südwesten zu: zwei Heilige mit Nimbus, die Figur zur Rechten mit einem Buch in der linken Hand, aus dem 14. bis 15. Jh.

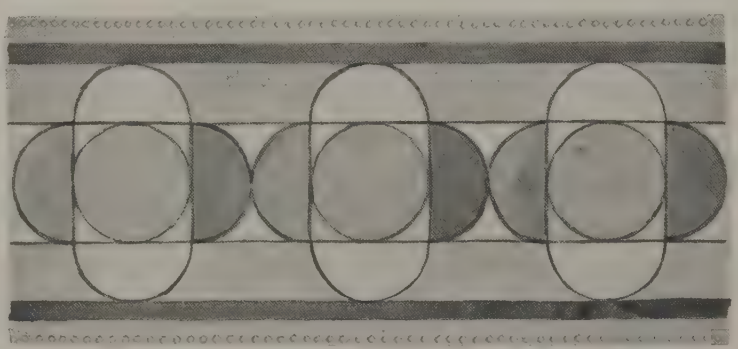


Fig. 24. Aachen. Verschwundene Dekoration in einer der Fensterleibungen des Hochmünsters.

An dem links (südlich) von der Kaiserloge stehenden Pfeiler nach Süden zu: ein Engelskopf mit Nimbus (?) und einem Flügel, daneben ein Spruchband, wohl erst aus dem 15. Jh.

In dem Tympanon nach der Nikolaikapelle hin befand sich eine Darstellung der Krönung Mariä: Christus und Maria in einem Medaillon, rechts eine kleinere Engelsfigur (ganz abgeschlagen), vielleicht a.d. 14. Jh.

Die ursprüngliche Ausschmückung des Inneren.

Wie war nun das Münster im Inneren ursprünglich weiter geschmückt? Anzunehmen ist vor allem wohl, daß der viereckige karolingische Doppelchor Mosaiken besaß: der Chor ist doch der Raum, der zuerst und vor dem Schiff für solch vornehmen Schmuck in Betracht kam. Die ganze Ausstattung ging natürlich schon in der zweiten Hälfte des 14. Jh. bei der Aufführung des neuen gotischen Hochchores zugrunde[59].

Wie waren aber die Pfeiler, die Bögen, die Wandflächen im Oktogon und im oberen und unteren Umgang bekleidet und wie die gesamten Wandflächen? Die zeitgenössischen Nachrichten geben uns hier keine völlig sicheren Handhaben. Einhart erwähnt nur den Schmuck mit Gold und Silber[60]. Daß aber die Wandflächen der Hof- und Staatskirche, der Kapelle der vornehmsten Pfalz, die von Einhart als opus mirabile[61], von Alkuin als opus pulcherrimum et mirabile bezeichnet wird[62], nicht roh im Bruchsteinmauerwerk standen oder nur einfach geputzt waren, scheint doch auf der Hand zu liegen, und die Ausschmückung dieses Wunderwerkes bestand nicht nur in den ehernen Schranken und Türen, die Einhart besonders hervorhebt, sondern auch der übrige Schmuck (cetera ornamenta) war, wie das Chronicon Moissiacense[63] ausdrücklich erwähnt, mit derselben Sorgfalt durchgeführt. Die Marmorsäulen, die Bronzegitter sind noch erhalten, der kostbare und reiche Marmorfußboden wenigstens zum Teil — hierzu würde rohes Bruchsteinmauerwerk und die ganz unregelmäßige Quaderbehandlung in den Bögen unmöglich passen.

Man denkt hier wohl zuerst und zunächst angesichts der Parallelen im Süden und Südosten an Marmorinkrustation, die um das Jahr 800, wo es sich um die Ergänzung und Einrahmung von Mosaiken handelt, als die übliche und häufigste Art der Wandbekleidung erscheint. Und durchaus nicht nur jenseits der Alpen. Der alte Trierer Dom, der die künstlerische Anschauung im ersten Jahrtausend im westlichen Deutschland wie im östlichen Gallien am stärksten beeinflußt hat, wies wie die übrigen späten Bauten des kaiserlichen Trier die reichste Marmorverkleidung auf; sie ist im Innern dann vom Bischof Nicetius in Farbe wiederhergestellt worden. In der merovingischen und der karolingischen Zeit gehört zur Ausschmückung einer hervorragenden Kirche die Verzierung der Wände mit Marmorplatten. In der Basilika des Naumatius zu Clermont, die Gregor von Tours beschreibt, fand sich Wandschmuck in Marmor[64]. Und auch bei der Ausschmückung der ältesten Abteikirche von St. Denis durch Dagobert I. mit Marmor, edlen Metallen und Teppichen möchte man an Marmorinkrustation denken[65]. Isidor von Sevilla erwähnt ausdrücklich den Marmorbelag der Wände[66]. Der von Isidor gebrauchte Ausdruck für marmornen Wandbelag ist noch zwei Jahrhunderte später dem Hrabanus Maurus geläufig[67].

Vor allem aber geben die libri Carolini deutlich den Beweis für die Anwendung der Marmorinkrusta-

---

An dem zweiten Pfeiler gegenüber der Schatzkammer ein Wappen mit einer Inschrift (kaum mehr erkennbar).

An der Westseite des Oktogons unter dem Kranzgesims die drei ungarischen Könige S. Stephanus, S. Ladislaus, S. Emericus knieend mit ihren Wappen und nicht zu entziffernder Inschrift. Zur Seite die Wappen ihrer Begleiter. Die ganze Darstellung in Beziehung auf die Ungarische Kapelle (vgl. B. J. CX, 1903, S. 256).

An einigen weiteren Pfeilern Spuren dekorativer Bemalung, erkenntlich ein Rautenmuster.

[59] J. Buchkremer, Zur Baugeschichte des Aachener Münsters. Die karolingische Choranlage: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXII, 1900, S. 236. Die Aufgrabung der Fundamente des Chores erfolgte erst 1861 und 1911. Vgl. die eingehende Rekonstruktion dort auf Taf. IV. Ich folge in der Bezeichnung des nach Osten gelegenen rechteckigen Ausbaues als Chor dem allgemeinen Sprachgebrauch, obwohl den eigentlichen Chor der Stiftskirche bis zur Mitte des 14. Jh. das Oktogon selbst darstellte, und obwohl die letzten Ausgrabungen gelehrt haben, daß nicht einmal der Hauptaltar sich innerhalb dieses Ausbaues befand.

[60] Einhardi vita, c. 26.

[61] Einhardi vita, c. 17.

[62] Jaffé, Monumenta Alcuina, p. 425, Nr. 100.

[63] Chronicon Moissiacense a. 796: Mon. Germ. SS. I, p. 303.

[64] Gregor. Turon., Historia Francorum l. II, c. 16: Mon. Germ. SS. Meroving. I, p. 81. — v. Schlosser, Quellenbuch zur abendländ. Kunstgeschichte, S. 43: Parietes ad altarium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet. Vgl. Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste IV², S. 500. — Kraus, Gesch. d. christlichen Kunst I, S. 601.

[65] Revue de l'architecture 1841, p. 289. — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste III², S. 524, Anm. 1.

[66] Isidori Hispal. opera l. XIX, c. 13, § 1: Crustae sunt tabulae marmoris. Unde et marmorati parietes crustati dicuntur. Isidor starb 636.

[67] Hrabanus Maurus, De universo XXI, c. 4.

tion in karolingischer Zeit, und zwar ausdrücklich in Verbindung mit Mosaiken — Karl gibt hier selbst Vorschriften: „Wenn jemand wünscht, die Wände mit Marmorplatten[68] oder verschieden gefärbten Glasstückchen zu schmücken". Und auch den Grund oder die Absicht solcher Marmorausstattung gibt uns Gregor von Tours an: „Um den Eintretenden mit Ehrfurcht und heiliger Scheu zu erfüllen[69]". Wir erfahren dann aus dem bekannten Brief des Papstes Hadrian an Karl den Großen, daß dem Kaiser gestattet wird, sowohl Marmor wie Mosaik und anderen Schmuck (ceteraque exempla) aus dem Palast in Ravenna fortzuholen, sowohl von den Wänden wie von dem Boden[70]. Zunächst denkt man bei dem hier genannten Marmor an fertig geschnittene kleine Plättchen für den Fußbodenbelag[71].

Es scheint jedoch nicht richtig, den Ausdruck in parietibus ausschließlich auf den Mosaikschmuck zu beziehen, zumal doch in dem in gleichem Atem und als Gegengewicht genannten stratum sicher nicht Mosaik, wenigstens sicher nicht die gleiche Art Mosaik wie an den Wänden, sondern wohl Marmorbelag, opus alexandrinum, gemeint ist. Wenn man einige der über 4 m hohen Monolithe für die Säulenstellung aus Ravenna herbeischaffte, so konnte man mit dem gleichen Trans-

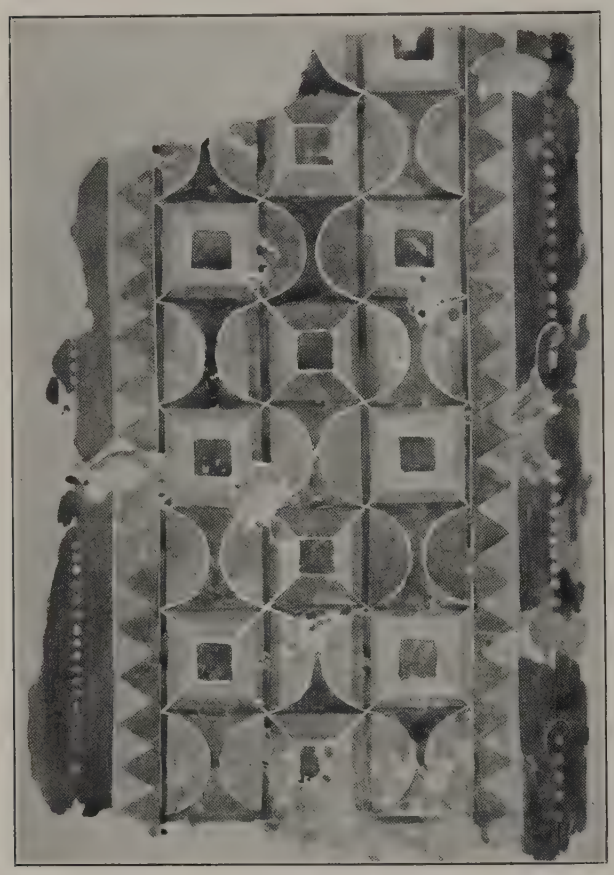


Fig. 25. Aachen. Erhaltene Bemalung in einer Fensterlaibung des Hochmünsters.

[68] Libri Carolini, lib. III, c. 39 bei v. SCHLOSSER, Quellenbuch z. Gesch. d. karolingischen Kunst, Nr. 2. Dazu STEPHANI, Der älteste deutsche Wohnbau II, S. 253.

[69] Historia Francorum, l. II, c. 16, bei Gelegenheit der Ausschmückung der Basilika zu Clermont: Terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur. In der Beschreibung über die Wiederherstellung der Kathedrale zu Canterbury (Chronica Gervasii, ed. W. STUBBS, Rerum britannicarum medii aevi scriptores I, 1879, Nr. 73, p. 3) wird noch am Ende des 11. Jh. Marmorverkleidung der Wand genannt: Ad bases pilariorum murus erat tabulis marmoreis compositus, qui, chorum cingens et presbiterium, corpus ecclesiae a suis lateribus quae alae vocantur dividebat. Vgl. MORTET, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, Paris 1911, p. 217.

[70] Codex Carolinus, Nr. 89: JAFFÉ, Bibliotheca rer. German. IV, p. 268: . . In quibus referebatur, quod palatii Ravennate civitatis mosivo atque marmores ceterisque exemplis tam in strato quamque in parietibus sitis vobis tribuissemus . . . . tam marmores quamque mosivo ceterisque exemplis de eodem palatio vobis concedimus abstollendum. Vgl. ABEL-SIMSON, Jahrbücher des fränkischen Reiches unter Karl dem Großen II, S. 253.

Es ist in dem Schreiben, was man nicht übersehen darf nicht angegeben, für welchen Platz in Aachen die erbetenen und zugesagten Materialien aus Ravenna bestimmt waren. Man könnte neben der Pfalzkapelle auch an die Kaiserpfalz denken. Es ist aber zu beachten, daß in der Pfalzkapelle Mosaiken nachgewiesen sind, in dem Kaiserpalast nicht, daß für die Kirche der Schmuck mit Mosaik und Marmor sehr viel näher lag als wieder für den Kaisersaal, und vor allem, daß Einhard ausdrücklich columnas et marmora als von Rom und Ravenna gekommen zusammen und in einem Atem nennt und daß die Säulen sich eben heute noch im Münster befinden. STEPHANI, Der älteste deutsche Wohnbau II, S. 171 handelt ausdrücklich nur über die Pfalz und konstatiert nur, daß jede Kunde darüber fehlt, in welchem Bau in Aachen die Mosaiken angebracht waren. Es geht aber doch nicht an, daß STRZYGOWSKI, Der Dom zu Aachen, S. 92, demgegenüber einfach dekretiert: „Karl der Große wird die aus Rom, Ravenna und Trier zusammengeholten Marmortafeln wohl eher zum Schmuck der Prunkräume seines Palastes selbst verwendet haben. Das ist meine Meinung."

[71] Das ist die Annahme der älteren Chronisten von Petrus à Beeck an. Dieser (Aquisgranum 1620, p. 51) erwähnt ausdrücklich: . . . pavimenti supremi et inferioris monasterii e marmore tesselato opere olim strati. Vgl. hierzu VIEHOFF, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, S. 7.

port auch eine Ladung von kostbaren und seltenen Marmorplatten für Wandbelag kommen lassen. Warum denn ausschließlich hierbei an den Landweg denken und vor allem warum an den Weg über die Alpen? Liegt der Wasserweg nicht viel näher? Dann gab es nur noch die kurze Landstrecke Köln-Aachen auf der alten leidlich bequemen Heerstraße zu überwinden[72]. Und daneben gab es den seit der Römerzeit üblichen Weg, den der Handelsverkehr nach Gallien zum großen Teil nahm: zur See nach Marseille und dann die Rhone herauf nach Lyon und weiter halb zu Wasser halb zu Lande nach Metz und von da nach Trier und Köln[73].

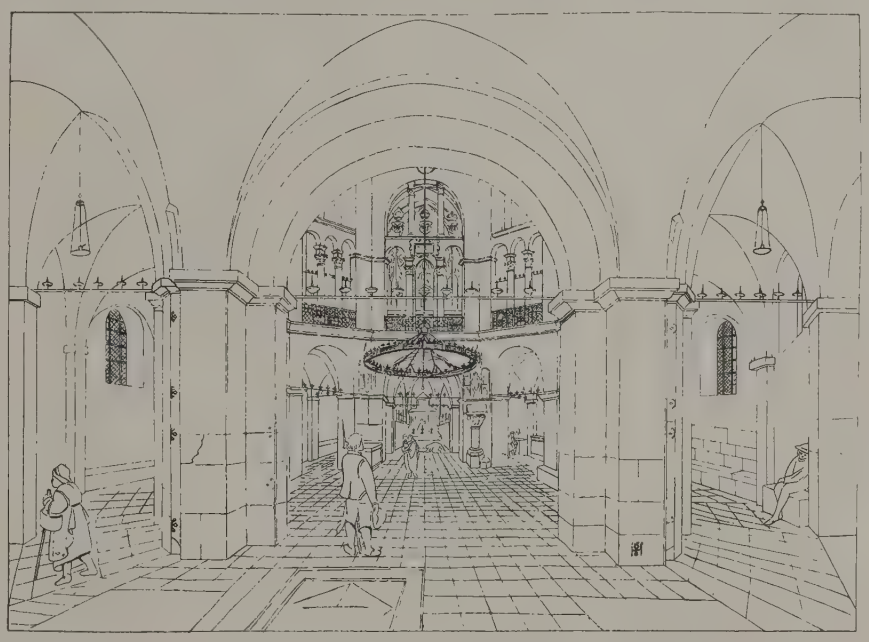


Fig. 26. Aachen. Das Innere des Münsters nach dem Gemälde des Hendrik van Steenwijk in Schleißheim. (nach Umzeichnung von Buchkremer).

[72] Gegen die Annahme des Transportes auf dem Seewege scheint da eine Nachricht zu sprechen, daß die Theodorichsstatue, die Karl der Große aus Ravenna entführte, in Pavia liegen geblieben sei — obwohl man auch dann noch annehmen könnte, daß die Verschiffung an der Westküste Italiens vor sich gehen sollte. Diese Nachricht bringt aber nur eine späte ravennatische Kompilation (Muratori, SS. rer. Ital. I, 2, p. 576: Per haec tempora, quibus Theodoricus rex Gothorum regebat in Italia, ipse fecit construi egregia opera maxime in Ravenna .... equum cum equite aereoauratum, quem postea Carolus Magnus Ravenna abstulit, ut versus Franciam deportaret, sed in itinere Caroli postea Papiae remansit). Danach haben seinerzeit H. Grimm, Das Reiterstandbild des Theodorich zu Aachen und das Gedicht des Walafrid Strabo darauf, Berlin 1869 und G. Dehio, Die angebliche Theodorichsstatue in Aachen: Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft V, S. 176 die Identität jener ravennatischen Statue mit der durch Walafrid Strabos Gedicht (Versus in Aquisgrani palatio editi de imagine Tetrici ed. Dümmler in Haupts Zs. f. deutsches Altertum XII, S. 461 u. Poëtae latini II, 370) als in Aachen aufgestellt bezeugten Figur bezweifelt und angenommen, die Statue sei in Pavia zurückgeblieben, wo sie bis ins 18. Jh. unter dem Namen des Regisol gestanden habe (die Nachricht auch überliefert von G. Flamma bei Giulini, Memorie di Milano VII, p. 188. — Bugatti i. d. Memorie storico-critiche in torno a S. Celso martire, c. XIX, p. 133: hoc simulacrum fabricari fecit rex Italie Theodoricus apud Ravennam. Carolus rex Francorum et Romanorum Augustus inde eum sustulit, ut transferret in Franciam. Qualiter vero Papie delatum fuerit, diverse narratur). Gegen diese Zusammenfassung schon C. P. Bock i. d. B. J. L, S. 1 und W. Schmidt in Zahns Jahrbüchern VI, S. 1. — Clemen i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, S. 247. — v. Schlosser i. d. Sitzungsberichten der Wiener Akademie CXXIII, S. 165.

Agnellus, der beste Zeuge, berichtet über den Transport nur im Liber pontificalis (SS. rer. Langobard. et Ital. c. 94, p. 338: Karolus . . . revertens Franciam . . pulcerrimam imaginem [die vorher genau beschriebene Figur des Theodorich] . . . Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare palatio qui Aquisgranis videtur. Danach ist über den Weg durchaus nichts gesagt — und der Seeweg mußte als sehr viel bequemer erscheinen denn die schlechten Pfade der Alpenpässe. Für die dritte Abteikirche zu Cluny werden noch im 12. Jh. durch den Abt Hugo Säulenstämme von Cipollin und anderem fremden Marmor über das Meer hergebracht (du Sommerard, L'art au moyen âge III, p. 377. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV², S. 517). Eine interessante Mosaik im Musée Alaoui in Tunis stellt den Transport einer schweren Säule auf einem Wagen dar (Gauckler, Catalogue du musée Alaoui, Supplément, Nr. 264, p. 9. — Ders., Nouvelles archives des missions scientifiques 1907, XV, p. 12. Danach bei Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne III, p. 337).

[73] Diese große Staatsstraße ist schon auf der Peutingerschen Tafel eingetragen. Über die Benutzung dieser Straße zur karolingischen Zeit vgl. G. Wolfram i. d. Jahrbuch d. Gesellschaft f. lothring. Geschichte u. Altertumskunde VII, 1905, S. 323.

Aus den späteren Jahrhunderten fehlen sichere Nachrichten oder auch nur Andeutungen. Die Stelle in dem bekannten Briefe des Petrarca kann man nicht mit voller Sicherheit auf einen etwaigen Marmorschmuck der Wände beziehen. Die Quellen des 16. und 17. Jh. schweigen. Den Gemälden des Hendrik van Steenwijk in Schleißheim (Fig. 26) und des Paulus de Vries in Stuttgart möchte ich nicht allzuviel Bedeutung zumessen — sie geben wie alle diese niederländischen Architekturmaler zunächst ein interessantes Architekturbild: eine urkundliche Treue war dabei weder gefordert noch angestrebt[74].

Geben nun aber der heutige Zustand des Mauerwerks, der Befund nach dem Abschlagen des Stuckes im J. 1870 und das Ergebnis der letzten Untersuchungen Anhaltspunkte zu der Annahme, das Münster sei etwa ursprünglich mit Marmorplatten inkrustiert gewesen? Nach dem Bloßlegen des alten Mauerwerks im J. 1870 ging die allgemeine Ansicht dahin, daß das Innere des Münsters niemals eine Pfeiler- und Wandinkrustation gehabt habe[75]; die Wandflächen waren ganz glatt, nur hin und wieder mit einer

Fig. 27. Aachen. Pfeiler im Oktogon vor der Marmorinkrustation.

[74] Vgl. J. Buchkremer, Zur Baugeschichte des Aachener Münsters I. Zwei bildliche Darstellungen des Münsters: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXII, S. 198, mit 2 Tafeln und im Jahresbericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz VII, 1902, S. 7 (zugleich i. d. B. J. CX). Das Stuttgarter Bild hat zuerst Friedr. Pützer bekannt gemacht (Politisches Tageblatt, Aachen 1897, Nr. 214), auf das Schleißheimer Bild hatte ich hingewiesen. Dazu kommt noch ein verschollenes, früher in Berlin befindliches Bild, von dem nur noch eine Photographie im Stiftsarchiv existiert. Über das Verhältnis der Bilder zueinander vgl. Buchkremer, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, Aachen 1904, S. 35 u. Anhang S. 43 und E. Viehoff, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, Aachen 1904, S. 25. Buchkremer hatte zuletzt das Schleißheimer Bild für das Original erklärt (zur Wiederherstellung S. 52) und endlich in einem Vortrag vom 24. März 1904 die drei Bilder auf eine gemeinsame Vorlage zurückgeführt. Am eingehendsten hat Karl Faymonville (Zur Kritik der Restauration des Aachener Münsters. Beschreibende Darstellung der ältesten Abbildungen seines Innern, Aachen 1904) sich mit der Frage beschäftigt. Er kommt zu dem Resultat, daß das Stuttgarter Bild eine Naturstudie, das Schleißheimer das im Atelier des Künstlers danach angefertigte Gemälde, das Berliner Bild eine Kopie des letzteren ist. Zustimmung von H. F. Macco in der Aachener Allgem. Zeitung vom 28. August 1904, Nr. 201. Eine „Naturstudie" in dieser Form mit der gleichen Staffage ist nun in dem Bild von Stuttgart schwerlich zu erblicken: die drei Exemplare gehen sicher auf das gleiche Vorbild oder die gleiche Naturskizze zurück. Ganz kann ich mich der Beweisführung Faymonvilles auch nicht anschließen. In bezug auf das Astragal hat er Recht, aber wenn der untere Teil der Pfeiler wirklich getreu die vorhandenen Quadern zeigen würde, von denen durch das Anlehnen der Gläubigen der Putz abgefallen sei, so müßten doch die auf den Bildern dargestellten Fugen der heute noch vorhandenen Quadereinteilung entsprechen — und das tun sie keineswegs. Es scheint mir ausgeschlossen, aus diesen Architekturbildern des 17. Jh., die niemals absolute Treue anstreben, mit voller Sicherheit Schlüsse zu ziehen. Vgl. dazu im allgemeinen Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig 1910.

[75] In dem Befundbericht des Reg.- und Baurats Cremer vom 17. Februar 1870 wird eingehend das Verfahren geschildert: „Zehn der besten Steinmetzen waren vom 8. November 1869 bis zum 12. Februar 1870 mit dem Abschlagen des Stuckputzes und dem Reinigen der Wand- und Gewölbeflächen beschäftigt. Unter den Stuckverzierungen der Kuppel fanden sich an mehreren Stellen bedeutende Stücke alten Verputzes; in einer Gewölbeecke sogar eine Fläche von etwa 35 Quadratfuß. Dieser alte Putz haftet fest auf den Gewölbesteinen und zeigt dieselben Mörtelbestandteile wie der alte Karolingermörtel im äußeren Mauerwerk, nur sind die Substanzen feiner vermengt. Unter diesem alten Verputz zeigen die Steine des Gewölbes eine schöne reine Fläche . . . . Die aus regelmäßig behauenen Quadersteinen hergestellten Pfeiler und Gurtbögen des oberen Umganges zeigen keinerlei Spuren von Malerei, vielmehr nur eine hin und wieder sichtbare, direkt auf der sauber gearbeiteten Steinfläche sitzende Tünche." Der gleiche Befund ist mir „von dem zurzeit (1907), noch lebenden Domwerkmeister Johann Baecker in Aachen wiederholt bestätigt

direkt auf den Steinen sitzenden dünnen Putzschicht oder einer ganz dünnen Tünche versehen, die dieselbe Zusammensetzung zeigte wie der alte Karolingermörtel im Mauerwerk. Das wiederholte noch ausdrücklich das technische Votum der Bauabteilung des Ministeriums für öffentliche Arbeiten vom 29. Mai 1884[76], und auch das technische Gutachten der gleichen Abteilung vom 22. März 1893 steht auf diesem Standpunkt[77].

Im J. 1900 ernannte der Karlsverein, in dessen Händen die Ausführung der Wiederherstellungsarbeiten lag, eine Kommission mit der Aufgabe, das Innere des Münsters nochmals genau zu untersuchen und festzustellen, ob Anhaltspunkte für eine ursprünglich vorhandene Wandbekleidung nachzuweisen seien. Joseph Buchkremer berichtete unter dem

Fig. 28. Aachen. Blick in das Oktogon vor der Marmorinkrustation.

worden. So äußerten sich im J. 1870 weiterhin der Stadtbaurat Ark, der Prof. Hugo Schneider, der Domwerkmeister J. Baecker, später auch der Reg.- und Baurat Kruse. Vgl. Viehoff, Zur Wiederherstellung, S. 9.

[76] Aus dem von Hermann und Adler unterzeichneten Votum vom 29. Mai 1884: „Nachdem die sehr sorgfältigen Untersuchungen an der baulichen Substanz des Münsters durch den Domwerkmeister Baecker, welche schon im Jahre 1870 ausgeführt waren, neuerdings wiederholt und durch die Auftragung und Vorlage aller wichtigen Details wesentlich vervollständigt sind, kann es nach der Ansicht der unterzeichneten Abteilung keinem Zweifel mehr unterliegen, daß der Oktogonbau Karls des Großen, soweit er noch steht, niemals eine Wand- oder Pfeilerinkrustation mit Marmor besessen habe. Diese Überzeugung beruht auf folgenden Tatsachen:

1. Alle Werksteinpfeiler des Oktogons sowie die Wandpfeiler des unteren wie oberen Umgangs sind samt und sonders glatt gearbeitet.

2. Die Wandflächen selbst erscheinen überall mit voller Ausfugung.

3. Alle Türgewände nebst ihren Stürzen und Entlastungsbögen liegen bündig mit der aufgehenden Mauer.

In dem von A. von Essenwein und F. X. Kraus aufgestellten Programm für die engere Konkurrenz zur Ausschmückung des Münsters vom November 1886 wird gleichfalls davon ausgegangen, daß erweislich im Aachener Münster weder eine Marmorbekleidung noch ein Mosaikschmuck der oberen Teile des Oktogons vorhanden gewesen sei.

[77] Das Votum ist von Spieker und Adler unterzeichnet.

24. Dezember 1900 in einem sehr ausführlichen illustrierten Promemoria über die Untersuchungen dieser Kommission[78]. Er glaubte feststellen zu können, daß sich an verschiedenen Pfeilern des Oktogons „mit gewisser Regelmäßigkeit" zahlreiche Dübellöcher fänden, einige noch mit den in Blei eingegossenen Dübeln, und daß die große Anzahl von kleinen Vierungen in den Hausteinen auf weitere ehemals vorhandene Dübellöcher deutete. Er glaubte aus diesen Löchern schließen zu dürfen, daß die Dübel zur Befestigung von Platten gedient hätten, daß demnach das Oktogon oder wenigstens der obere Umgang mit Marmor inkrustiert gewesen sei.

Dieser Fund lieferte scheinbar in der erwünschtesten Weise die Unterlage und die Bestätigung für das Programm, das der zur Weiterführung der Ausschmückungsarbeiten berufene Künstler Hermann Schaper ausgearbeitet und das der Karlsverein sich gestellt hatte: das ganze Oktogon im Inneren mit Marmorinkrustation auszuschmücken. Die Entdeckerfreude war aber eine sehr voreilige gewesen.

Es erscheint überhaupt zweifelhaft, ob aus dem heutigen Zustand der Mauerflächen auf die ursprüngliche Behandlung noch mit aller Sicherheit geschlossen werden kann. Die italienischen Stukkateure haben die Wandflächen und die Pfeiler ziemlich gewaltsam angegriffen. Die Hausteine sind nicht nur vielfach mit dem Zweispitz gerauht worden, um den Putz und den Stuck aufzunehmen, sondern vor allem sind an den Pfeilern und nach dem Oktogon zu, um den großen Stuckgruppen, den Trophäen, Einzelfiguren und Ornamenten, den neuen Gesimsen ein Auflager und eine Befestigung zu geben, eine Menge Löcher eingeschlagen worden, um Dollen und Nägel aufzunehmen, die zum Teil nach der gewöhnlichen Technik der italienischen Stuckarbeiten mit Draht umwickelt und so miteinander verbunden waren. Auch die „mit gewisser Regelmäßigkeit" unter und neben den Gesimsen wiederkehrenden Dübellöcher erklären sich so als Auflager für die Verbreiterung und Fortführung der Gesimse[79]. Trotzdem bleiben freilich noch eine ganze

Fig. 29. Aachen. Mauerwerk an den Gewölben des Hochmünsters.

[78] Nur ein Auszug aus diesem Promemoria ist von BUCHKREMER veröffentlicht im Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege VII, 1902, S. 4. Die Kommission bestand aus den Herren Reg.- und Baurat Kosbab, Architekt Karl Schmitz, Privatdozent Jos. Buchkremer. Ihr Auftrag lautete „zu untersuchen, ob noch Anhaltspunkte für die alte Marmorbekleidung vorhanden wären".

[79] Ich halte diesen Teil der sachlichen Beweisführung in der Broschüre des Stiftsarchivars VIEHOFF, S. 23 u. 31, für richtig. Den Befundbericht hat mir der frühere Domwerkmeister Baecker bestätigt. Für diese Annahme liegt vor allem doch eine technische Notwendigkeit vor. Glaubt man vielleicht, man könne überlebensgroße Figuren in Hartstuck einfach an die Wand ankleben? Ein hinlängliches Aufhauen der Hausteine war zumal bei dem harten Blaustein kaum möglich. Die weit ausladenden Stuckgesimse brauchten vor allem eine Befestigung, das ganze Profil wäre sonst nach einiger Zeit glatt abgefallen. Die alten mageren karolingischen Gesimse in beiden Umgängen waren, damit der neue Stuck auf ihnen haften konnte, von den Stukkateuren stark angerauht worden, sie sind deshalb nach 1870 sämtlich ersetzt worden. Auch nicht eines der herausgenommenen Stücke ist nachweislich erhalten.

Reihe von Löchern übrig oder kleine Vierungen an Stelle solcher, zumal an Stellen der Pfeiler, wo nach den erhaltenen Photographien der Stuckdekorationen gar keine Ornamente oder irgendwelche sonstige Ausladungen gesessen haben können, so daß man hier immer noch auf eine teilweise ehemals vorhandene oder doch beabsichtigte Inkrustation schließen konnte. Eine Probe des Zustandes der Pfeiler von der Marmorinkrustation gibt die Abb. Fig. 27, auf der deutlich die vielen späteren Vierungen zu erkennen sind. Das ist nun freilich herzlich wenig[80].

Daß der Anschluß an die Gesimse bei großen Platten sehr schwierig war und daß an der den Umgängen zugewendeten Seite der Pfeiler in den spitzen Winkeln, in denen die Pfeilervorlagen aneinanderstoßen, der Inkrustation Klippen und Hemmnisse aller Art entgegentreten mußten, wäre an sich kein Grund gegen die Annahme einer ursprünglichen Verwendung dieser Dekoration. Solche Schwierigkeiten boten sich, zumal bei den Gesimsen, in den italienischen Kirchen, vor allem in Ravenna und Venedig, auch: sie waren geringer, wenn man an den Köpfen der Pfeiler nicht mit den großen dicken durchlaufenden und ziemlich stark von der Wand abstehenden Platten arbeitete (wie diese auch jetzt wieder in Aachen gewählt sind), sondern mit kleinen, schmalen und dünnen Plättchen, in denen sich der Übergang besser gewinnen ließ[81].

Fig. 30. Aachen. Türumrahmung im Hochmünster.

Wenn man solche wählte, konnte man auf eine Befestigung der Platten mit Dübeln überhaupt ganz verzichten. Sie konnten dann ganz wie bei einem Wandbelag in Tonplatten einfach in fetten Gipsmörtel verlegt werden. Tatsächlich sind die kleinen Plättchen am Kopf der Pfeiler, aber auch die sehr reiche kleine Plattenteilung in der Mitte großer Felder oder bei den horizontalen die Wandflächen zerschneidenden Querbändern in Rom, Ravenna und Venedig auch vielfach ganz ohne Dübel und Nägel befestigt. Das ist ein Verfahren, das heute unsere Architekten bei ganz großen Platten anwenden. Stellt man sich im Aachener Münster Platten von solchem kleineren Zuschnitt vor, so brauchen diese wenigstens keine Dübel und Dübellöcher. Und nun könnte man vielleicht noch weiter schließen: wenn der karolingische Baumeister den Marmor für die — nun einmal supponierte — Wandbekleidung fertig geschnitten, eben schon einmal benutzt, — und das ist für Ravenna ausdrücklich bezeugt und geht für Trier aus dem Zusammenhang hervor, — aus der Ferne, aus Italien, oder auch nur aus Trier kommen ließ, dann liegt es nahe anzunehmen, daß man nach dem langen Transport wenig große Platten, aber sehr viel kleine in Aachen bekam, und daß man etwaige große Platten überhaupt vor dem etwaigen Transport zerschnitt und aufteilte. Große monolithe Säulen lassen sich sehr viel besser transportieren als geschnittene Marmorplatten von etwa 1,50 m Höhe, und schon das Ablösen der großen dünnen Platten von ihrem bisherigen Standort dürfte kaum ohne ein häufiges Brechen abgehen.

---

[80] Buchkremer hat sein ursprüngliches Urteil, daß „sicher die sämtlichen Pfeiler des unteren und oberen Umganges sowie die eigentlichen Oktogonpfeiler des unteren Geschosses mit Marmor bekleidet waren“ (Jahresbericht VII, 1902, S. 9) später (1904) wesentlich eingeschränkt: „Nur für einzelne Teile der alten Anlage hat eine Marmorbekleidung sicher nachgewiesen werden können. Es sind dies vor allem die unteren Oktogonpfeiler . . . und die Gurtbogenpfeiler des oberen Umgangs . . Für andere Teile ist es sogar ganz ausgeschlossen, daß sie je eine Marmorbekleidung besessen haben“ (Zur Wiederherstellung, S. 35). Die Gründe, soweit sie sich aus einer Analyse des Schleißheimer Bildes ergeben, sind allerdings mit Vorsicht aufzunehmen. Auch hiergegen hat Viehoff (Zur Wiederherstellung, S. 25 ff.) sich mit ausführlicher Begründung gewandt.

[81] Vgl. dazu die Abbildungen, die Buchkremer (Jahresbericht VII, S. 19) aus San Marco in Venedig gibt.

Auch der Farbenwechsel an den Entlastungsbogen der verschiedenen Türen im Inneren und vor allem an den beiden Türen, die vom Hochmünster zu den Wendeltreppen des Turmes führen (Fig. 30), kann an sich nicht für den Umstand geltend gemacht werden, daß diese so dekorierten Bogen ursprünglich bestimmt waren, freigelassen zu werden, und daß, da sie nicht über die Wandfläche vortreten, sondern mit dieser bündig liegen, bei den den Bau leitenden Technikern die Absicht ausgeschlossen gewesen sei, diesen später zu inkrustieren[82]. Die Bogensteine zeigen den Wechsel von hellem französischem Kalkstein, wie er in der Gegend von Toul noch heute gewonnen wird, und von einem schwärzlichen Kalkstein, wie er sich bei Aachen, Astenet und Cornelimünster findet, daneben aber auch von Tuff aus dem Brohltal und von Trachyt aus dem Siebengebirge sowie aus dem Westerwald. Es findet sich allerdings ein gewisser Rhythmus in der wechselnden Verwendung, aber doch ganz ohne Regelmäßigkeit, so daß auf der einen Seite am Sturz ein schwarzer den Reigen beginnt, an der anderen Seite ein heller ihn schließt. Und vor allem: dieser selbe Wechsel findet sich auch an den großen Gurtbogen des Hochmünsters, die die einzelnen Gewölbe trennen und hier noch unregelmäßiger, auf der Nordseite erst fast in der Mitte beginnend, auch gelegentlich zwei dunkle Steine nebeneinander zeigend, während die Bogenansätze ganz in dem dunklen Material gehalten sind (Fig. 29). Dieser Farbenwechsel in Aachen ist etwas ganz anderes als etwa am Trierer Dom und bei den zur Trierer romanischen Bauschule gehörigen Kirchen, in Wintersdorf und Edingen, am älteren Ostturm der Liebfrauenkirche in Andernach und an St. Florin zu Coblenz, im Inneren der Abteikirche zu Laach oder auch bei den romanischen Kirchen der Hildesheimer Gruppe und nun gar bei den romanischen Kirchen Frankreichs, — bei allen diesen ist der Wechsel viel mehr bewußt, sorgfältig berechnet, die Steine sind in ziemlich gleicher Größe zugeschnitten mit engen Fugen nebeneinandergesetzt und von vornherein glatt bearbeitet. In Aachen entspricht dieser Wechsel nur der Handwerksüberlieferung der karolingischen Maurer, die sich hier an die Tradition der merowingischen Zeit anschlossen[83].

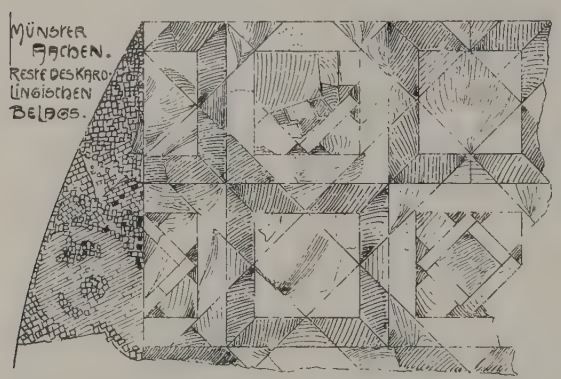


Fig. 31. Aachen. Auftragung des karolingischen Bodenbelags.

Wenn die Marmorinkrustation an den Wänden immer unsicher bleiben wird, so wissen wir dagegen

[82] Ich kann hier BUCHKREMER, Zur Wiederherstellung des Aachener Münsters, S. 36, keinesfalls beistimmen.

[83] Die Neigung für farbige Dekoration des Äußeren in der karolingischen Baukunst ist ja bekannt: nicht nur der Torbau von der Klosteranlage zu Lorsch ist hier zu nennen, wo diese Anordnung sich wohl am bewußtesten dekorativ durchgeführt findet, sondern eine ganze Reihe weiterer Bauten. Der Triumphbogen von Lorsch war mit dem Sandstein der Bergstraße aus den Brüchen von Hammelbach und Heppenheim vertäfelt (F. SCHNEIDER i. d. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins d. deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine 1878, 1). Eine weniger sorgfältige Dekoration zeigt schon das Äußere der Basilika zu Steinbach, das mit Quadern aus dem bunten Sandstein der Gegend im appareil allongé verkleidet ist (F. SCHNEIDER i. d. Nassauer Annalen XIII, S. 106, Taf. IXb). An den drei Bogenstellungen der Nordseite des Ingelheimer Kaiserpalastes wechselten rote Sandsteinquadern mit gelblich weißen Sand- und Kalksteinschichten (P. CLEMEN, Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim: Westd. Zs. f. Gesch. u. Kunst IX, 1890, S. 72). Noch ganz unberührt erhalten ist die karolingische Dekoration an einem Hause in Tours (L. BOUSREZ, Un fragment d'architecture carolingienne: Bulletin archéologique 1907, p. 58, pl. XV). Die farbig-dekorative Behandlung der Außenfronten ist ein Erbteil noch der römischen Provinzialkunst (vgl. A. BLANCHET, Les enceintes romaines de la Gaule). Diese Technik hält sich dann nicht nur in Deutschland weiter, vor allem in den oben genannten Baugruppen von Trier und Hildesheim, sondern ist im ganzen frühen Mittelalter, und zwar in Deutschland und Frankreich etwas sehr Häufiges. Sie findet sich an den Kirchen zu Savenières, Suèvres, Cravant, Basse-Oeuvre in Beauvais. In der nach der Ansicht der französischen Archäologen noch der karolingischen Zeit angehörenden, zwischen 814 und 819 erbauten Kirche St. Philibert zu Grandlieu findet sich der farbige Wechsel an den Bogen ganz unregelmäßig durchgeführt (vgl. P. DE LA CROIX, Etude sur l'ancienne église de St. Philibert de Grandlieu, Poitiers 1906. — CH. L. MAITRE, Une église carolingienne à St. Philibert de Grandlieu: Congrès archéologique de France 1898. — Ders. in Le Moyen âge 1907, p. 35, Besprechung v. De la Croix). — Abb. in der Revue de l'art chrétien 1906, p. 266. — R. DE LASTEYRIE, L'église de Saint-Philibert de Grandlieu: Mém. de l'académie des inscriptions et belles-lettres XXXVIII, 2. — A. LOTH, Une église carolingienne, St. Philibert de Grandlieu: L'Univers, 1er avril 1909). Spätestens dem 10. Jh. gehört dann die Kirche zu

Fig. 32. Aachen. Karolingischer Bodenbelag.

mit Bestimmtheit, daß der Bodenbelag in reicher dekorativer Ausstattung ursprünglich aus Marmor gefügt war, ja wir haben noch verschiedene Reste davon erhalten. Es handelte sich hier nicht nur um geometrische Muster, sondern um eine reichere Zeichnung, um Blumen, wahrscheinlich sogar um figürliche Darstellungen. Noppius beschreibt den Schmuck des Bodenbelags im J. 1632: Item hat auch vorzeiten auff solchen Thron (das Mosaikbild der Kuppel ist gemeint) wol correspondiret das Paviment / als nemblich an statt jetziger blawen Stein ist die Kirch unden mit schönen Figuren und Blumen durch allerhand darzu accommodirte kleine Marmorstein gleich als geschildert gewesen[84]. Von diesem Belag sind noch bescheidene Reste, aber nur von den geometrischen

Saint-Généroux (Deux-Sèvres) an, die wie Lorsch eine reiche Dekoration über der ganzen Fassade zeigt (Berthelé, L'église de Gourgé i. d. Récits pour servir à l'hist. des arts en Poitou, p. 11. — R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p. 151). Die Portale von St. Martin zu Angers und von St. Roman-en-Gal bei Vienne, dann die ganze Gruppe der Bauten um Vienne und Lyon (vgl. Lucien Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne, Lyon 1905) sind etwa noch als typische Beispiele zu nennen, für das 12. Jh. als Glanzstück der Kreuzgang der Kathedrale von Le Puy. Die Rekonstruktion des Inneren des Aachener Münsters, die Armand Colin im Dictionnaire encyclopédique illustré, p. 166 gibt, — die Bogen durch zwei Reihen von Keilsteinen mit regelmäßigem Wechsel von hellen und dunklen Quadern eingefaßt — ist apokryph.

Ein Bericht des Steinmetzmeisters und Bauunternehmers Joh. Pet. Radermacher aus Aachen, der die Arbeiten im Inneren des Münsters ausführte, an das Kultusministerium vom 6. Mai 1904 führt das gleiche aus und berichtet, daß die Maurer in der Aachener Gegend noch heute, falls verschiedenes Material zur Verfügung steht, nach Handwerksgebrauch diesen farbigen Wechsel befolgen. Er bemerkt weiter, daß der Wechsel von verschiedenfarbigem Material, einem hellen französischen Kalkstein aus der Gegend von Toul, einem schwarzen Kalkstein aus der Gegend von Aachen, Astenet und Cornelimünster und von Trachyt aus dem Siebengebirge oder aus dem Westerwalde auch bei den Pfeilern des Oktogons, dort aber ohne Regelmäßigkeit, sich findet. Buchkremer hatte im Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission VII, 1902, S. 9, sich dafür ausgesprochen, „die sämtlichen Türeinfassungen und namentlich die dieselben abschließenden Bogen" seien von vornherein bestimmt gewesen, unverdeckt zu bleiben. Auch Faymonville S. 36 neigt zu dieser Annahme. Nachdem im letzten Jahrzehnt dieser farbige Wechsel auch, aber ganz unregelmäßig und streckenweise aussetzend in den Gurten des oberen Umgangs gefunden ist, wo diese unregelmäßige Anordnung niemals darauf berechnet sein konnte, sichtbar zu bleiben, läßt sich diese Annahme nicht mehr aufrecht erhalten. Die bei Buchkremer (und nach ihm bei Faymonville) mitgeteilte zeichnerische Aufnahme wirkt nicht ganz richtig, da, wenn auch die Quadern korrekt eingemessen sind, doch der Eindruck zu großer Regelmäßigkeit erzeugt wird. Ein besseres Bild gibt von dem am besten erhaltenen Bogen unsere obige Abb. Fig. 30 nach Photographie.

[84] Noppius, Aacher Chronick 1632, I, S. 25. — Petrus a Beeck, Aquisgranum 1620, p. 51 berichtet dazu: pavimenti supremi et inferioris monasterii e marmore tesselato

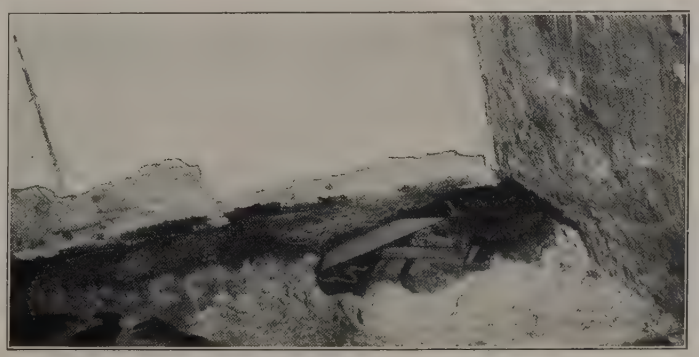


Fig. 33. Aachen. Reste des karolingischen Bodenbelages.

Umrahmungen am äußersten Rand erhalten[85]. An der Nordseite des Sechzehneckes im oberen Umgang beim Eingang in die Karlskapelle kam ein großes Stück mit den hier (Fig. 31 und Fig. 32) abgebildeten Mustern zum Vorschein. Die Platten zeigen die Farben Blauschwarz, Ägyptisch-Gelb, Schwarz und Afrikanisch-Rot (Porphyr). Da dieses regelmäßige Muster schlecht geeignet war, sich den an den Außenseiten aus Kreissegmenten bestehenden Umrissen des Bodens anzuschmiegen, sind diese Bogenausschnitte durch ein Mosaikpflaster in Ton- und Steinwürfeln gefüllt, die wohl von älteren römischen Mosaikfußböden genommen waren. In der westlichen Ecke der oberen Vorhalle war dann in Würfeln noch ein anderes geometrisches Muster mit rechteckigen Feldern erhalten, bei dem die Farben Rot, Blau, Grün und Gelb abwechselten[86]. Weitere Reste, so unter dem Kaiserstuhl, zeigen ein einfacheres Dessin, wechselnd große quadratische Felder und andere, in deren Mitte noch einmal übereck ein Quadrat gesetzt war[87] (Fig. 33 und 34).

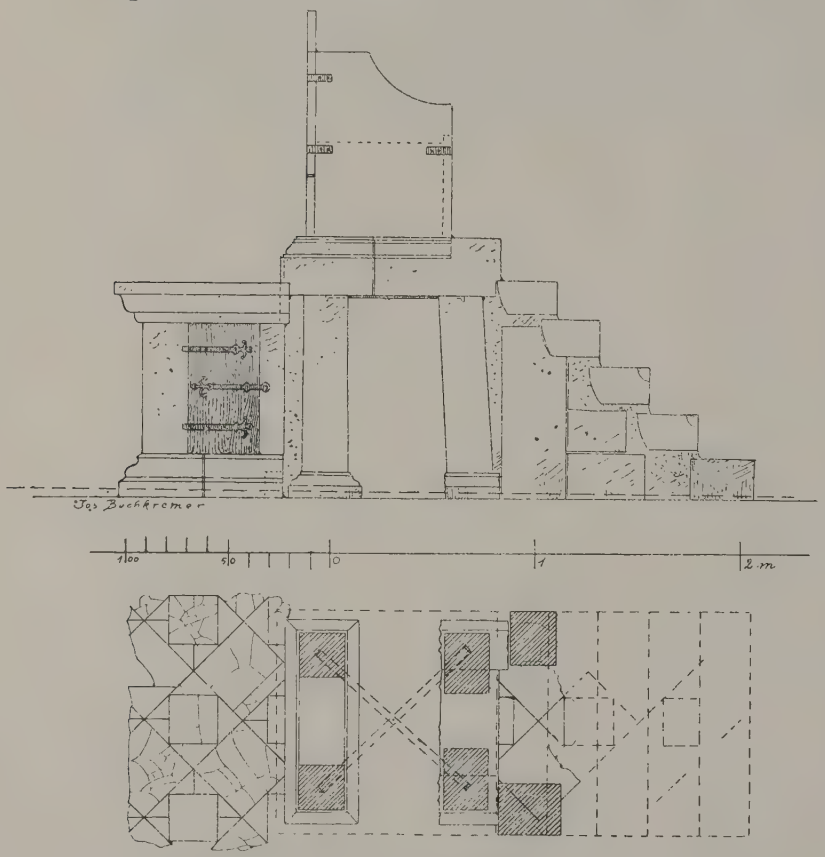


Fig. 34. Aachen. Der Königstuhl mit dem alten Bodenbelag.

Stuckverzierungen.

Wenn es nun unwahrscheinlich ist, daß das Innere des Münsters ganz oder in seinen wesentlichen Teilen mit Marmor inkrustiert war und wenn es ebenso als Unmöglichkeit erscheint, daß man das Innere im rohen Bruchsteinmauerwerk hat stehen lassen, wie hat man sich dann die Fortsetzung und den Anschluß an die nachgewiesene musivische Ausschmükkung ursprünglich zu denken?

Diese Ausschmückung ist nachgewiesen einmal für die Kuppel und sodann für die Fensterlaibungen des Hochmünsters, in denen sie von à Beeck[88] und Noppius[89] unabhängig voneinander

opere olim strati ut responderent ima summis perpauca modo supersunt vestigia. Danach war schon 12 Jahre, ehe Noppius schrieb, dieser alte Boden nicht mehr vorhanden. Vgl. auch F. Blondel, Thermarum Aquisgranensium et Porcetanarum elucidatio 3, Aachen 1688, p. 8. — Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle, Amsterdam 1736, II, p. 127: Le pavé de l'église répondoit aux ornemens de la voûte.

[85] Die verschiedenen Muster aufgezählt bei Faymonville a. a. O. S. 87. Vgl. auch Buchkremer im Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission V, 1902, S. 5. Ders. i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXI, 1899, S. 163. Abb. auch bei Barbier de Montault, Die Mosaiken, S. 59, bei aus'm Weerth, Der Mosaikboden von St. Gereon zu Köln, S. 10 und bei Cam. Enlart, Manuel d'archéologie française I. Architecture religieuse, p. 186.

[86] Faymonville S. 90.

[87] Buchkremer i. d. Jahresbericht der rheinischen Provinzialkommission III, 1900, S. 6 u. i. d. B. J. CVI, S. 124. — Ders., Der Königstuhl der Aachener Pfalzkapelle und seine Umgebung: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXI, S. 135.

[88] Petrus a Beeck, Aquisgranum 1620, p. 50: ... templum nempe introrsum picturis in musivo seu musaico opere diversis typicis coloribus variegato ..... quondam undequaque obvestitum incrustatumque fuisse. Quod quidem obscurius ex concameratione vestibuli templi ad Lupinas valvas, perspectius e nonnullarum fenestrarum absidibus, perfectissime ex tholo ac triumphalis convexura fornicis turris primariae ... conspicuum fit. Vgl. oben Anm. 45. Der Autor nennt hier auch noch undeutliche Reste in dem Gewölbe über dem Eingang der Kirche an der Wolfstür.

[89] J. Noppius, Aacher Chronick 1632, I, S. 25: Und ist mit solchem opere Mosaico nit allein der Thron / sondern auch alle Fensteren / ja / wie etliche wollen / die gantze Kirch

und in einwandfreiem Bericht bezeugt wird. Vor allem aber in den Fensterlaibungen verlangte die Mosaikbekleidung einen Anschluß und Abschluß. Der Rohputz, der Feinputz und die Mosaikpasten ergeben zusammen eine etwa $2^1/_2$ cm dicke Schicht, die doch nicht hart und scharf abschließen kann. In der byzantinischen und italienischen Mosaikübung wird die musivische Bekleidung über die Ränder und Kanten, die dafür leicht abgerundet sind, hinweggeschleift. Das fehlt in Aachen, wo die Fenstergewände ganz scharfe Ränder aufwiesen. Ein Abschluß der mosaizierten Fläche, durch den ein Rahmenprofil geschaffen ward, war hier eine technische Notwendigkeit. Eine scharfkantig anstoßende Marmorplatte mit einer quergestellten abgerundeten Leiste würde einen solchen Abschluß ergeben haben; es gab aber noch eine andere einfachere Technik, in der man auch alle Schwierigkeiten der Bogenausschnitte mit Leichtigkeit überbrücken konnte: S t u c k.

Man hat diesen Gedanken in den letzten anderthalb Jahrzehnten leider nicht ernstlich durchgedacht, obwohl die Staatsregierung die Verwendung von stucco lustro zuerst vorgeschlagen hatte[90]. Und doch ist Stuck bis in die karolingische Zeit hinein und im Norden noch vier Jahrhunderte darüber hinaus ein ganz gewöhnliches monumentales Material. Vom ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung bis zum neunten ist diese Technik nie aufgegeben worden. Die altchristliche Kunst hat sie von der klassischen Kunst Italiens wie des Orients übernommen, vor allem die Bauten der römischen Kaiserzeit auf italienischem Boden haben diese Technik im größten Umfang und mit der höchsten Virtuosität geübt.

Schon Paulinus von Nola hat am Anfang des 5. Jh. in seiner Felix basilika Stuckgliederungen und Stuckrahmen verwendet[91], und Stuck bildete, um ein Beispiel aus dem Norden zu bringen, ein wichtiges Dekorationselement bei dem alten römischen und dem fränkischen Dom zu Trier. In dem Schiff der Kirche, deren Idealplan Nilus († 450) beschreibt, werden mannigfache Darstellungen in Gips erwähnt[92].

Auf die häufige Verwendung von Stuck in den Bauten Ravennas braucht man gar nicht erst hinzuweisen. Im Baptisterium S. Giovanni in Fonte ist die ganze Wanddekoration, die die Mosaiken einfaßt, in Stuck ausgeführt[93], die Ornamente wie die Figuren, ebenso an der Oberwand von San Apollinare nuovo oder in den Umgängen und Kapellen von San Vitale

Fig. 35. Ravenna. Stuckverzierungen im Baptisterium S. Giovanni in Fonte. (Phot. C. Ricci.)

gebawet gewesen / wie dann an den Fensteren der Augenschein annoch gnugsamb außweiset.

[90] Vgl. oben S. 43.

[91] F. X. Kraus, Gesch. der christlichen Kunst I, S. 391, mit weiterer Literatur. — Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande, S. 121. Reiche Proben antiken Stuckes sind außer in älteren Werken abgebildet bei Giulio Ferrari, Lo stucco nell' arte Italiana, Mailand 1910, Taf. 1—25, und bei Pierre Gusman, L'art décoratif à Rome. Proben von fränkischer Stuckdekoration aus dem Dom zu Trier von dem Umbau des Bischofs Nicetius (532—560) bei von Wilmowsky, Der Dom zu Trier, Trier 1874, Fränkische Periode, Taf. III.

[92] Nili epist. lib. IV, c. 61, ed. Leo Allatius, Rom 1668. Vgl. Augusti, Beitr. zur christlichen Kunstgeschichte und Liturgik, Leipzig 1846, II, S. 99.

[93] Gute farbige Abb. i. d. polychromen Meisterwerken aus Italien, Lief. 3. — F. X. Kraus, Gesch. d. christlichen Kunst I, S. 429. — Beissel, Die Mosaiken von Ravenna: Stimmen aus Maria-Laach 1894, S. 430. — E. K. Riedin im Journal der Kaiserlich russischen archäologischen Gesellschaft, St. Petersburg 1897, p. 51. — H. Leclercq, Manuel d'archéologie chrétienne, Paris 1907, II, p. 644. — C. Ricci, Ravenna, Fig. 41—43. — Ders., Guida di Ravenna, p. 28. — Marcel Laurent, L'art chrétien primitif II, p. 150, Taf. 55. — Dalton, Byzantine art and archoeology, Oxford 1911, p. 345. — Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne II, p. 1509. — Über die farbige Behandlung F. v. Thiersch i. d. Deutschen Bauzeitung XXXII, 1898, S. 447. Vgl. noch Cesare Sangiorgi, Il battistero della basilica Ursiana di Ravenna, Ravenna 1900, p. 47. Eingehend Alfredo Melani, Stucchi a Ravenna nel battistero Ursiano: Arte e Storia XX, 1901, p. 53. Details der Stuckverzierungen abgebildet bei Garrucci, Storia, Taf. 406, 407; Venturi, Storia dell' arte Italiana I, p. 128 u. i. d. Zs. f. Geschichte d. Architektur I, S. 216. Die hier Fig. 35 gegebene Photo-

— und dieser Stuck war, wie noch heute im Baptisterium zu sehen, ursprünglich farbig, stand hell auf dunklerem gefärbten Grunde wie in Rom und Pompeji. In dem Baptisterium zu Ravenna ist der Grund rötlich; in der architektonischen Umrahmung finden sich noch, fast ganz abgewaschen, Spuren von Vergoldung (Fig. 35). Im Chorhaus von San Vitale steht in der Füllung der großen Rundblenden, die die dreifache Bogenstellung einschließt, die Mosaikverkleidung unmittelbar neben Stuck. Ein Stuckprofil (in der Bemalung nach alten erhaltenen Resten ergänzt) umzieht die drei Bögen, die Laibungen zeigen ein regelmäßiges Muster von großen Medaillons mit kleineren Sternen dazwischen, auch dies wieder farbig. In der südwestlichen Seitenkapelle hat das Tonnengewölbe noch die alte Stuckdekoration bewahrt, kleine viereckige Felder mit Blattmotiven gefüllt, die Einfassung bildet ein schlichtes Rahmenprofil, der Bogen zeigt einen Rapport von laufenden Rhomben mit Blattfüllung, den übrigen Schmuck bilden derbe, alles überspannende Ranken. Ganz ähnlich wie in San Vitale sind die Stuckornamente in der Kathedrale von Parenzo: hier sind nur die Arkadenbögen durch einen dünnen Ornamentsaum eingefaßt und die Laibungen der Bögen zeigen ein regelmäßiges Muster, in dem Medaillons und geometrische Formen wiederkehren.

Noch in karolingischer Zeit ist die Stuckdekoration in Oberitalien gebräuchlich — die schöne und anmutige Dekoration der vielbesprochenen Kirche von S. Maria in Valle in Cividale würde hier zu nennen sein, die umfangreichste Stuckdekoration dieser Periode[94], in der dem bildsamen Material die mannigfaltigsten künstlerischen Aufgaben gestellt sind. Dazu kommen in S. Salvatore zu Brescia die Stuckornamente, die wohl noch aus dem 8. Jh. stammen[95]. In der Beschreibung, die Johannes Diaconus am Ende des 9. Jh. von den Bildnissen Gregors des Großen im Kloster S. Andrea in Rom gibt, wird ein Stuckrahmen erwähnt[96]. Bei den Bauten des Abtes Desiderius in Montecassino wird noch im 11. Jh. wiederholt Stuck genannt[97].

Fig. 36. Stuckdekorationen aus dem Kloster Disentis.

Und im Norden ist in karolingischer Zeit die Verwendung von Stuck etwas ganz Gewöhnliches. Hrabanus Maurus gibt eine Definition der Technik: Plastice est parietum ex gypso effigies signaque ex-

graphie verdanke ich mit weiteren Aufnahmen von Details der Güte Corrado Riccis. Abb. des Stucks in S. Vitale bei C. Ricci, Ravenna, Fig. 89, farbig nach Aufnahmen von Maurice Feather in The architectural quarterly of Harvard university, march 1912. In Parenzo bei C. Errard u. A. Gayet, L'art byzantin III, pl. 7 u. 8, und im Bullettino di archaeologia cristiana I, 1896, Taf. I.

[94] Diese Datierung gaben Rivoira, Le origini della architettura Lombarda I, p. 110 und Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 127, 176. — Strzygowski, Das orientalische Italien: Monatshefte zur Kunstwissenschaft I, 1907, S. 22, schließt sich dem an. Vgl. dazu Louis Brehier i. d. Revue archéologique 1908, p. 435. — Albrecht Haupt, Die älteste Kunst der Germanen, S. 110, setzt den Bau in die Mitte des 8. Jh. Vgl. noch F. Hamilton Jackson, The Shores of the Adriatic, pl. 332. — Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, p. 361 und Giulio Ferrari, Lo stucco, Taf. 26. — Laudedeo Testi, Storia della pittura Veneziana p. 13.

[95] Abb. bei Haupt, a. a. O. S. 111. Über die Datierung Rivoira p. 152.

[96] Die Gemälde fanden sich in Rom im Kloster S. Andrea ad Clivum Scauri. Johannes Diaconus, Vita Gregorii Magni, lib. IV, c. 85 bei Migne, Patrologia lat. CXXV, p. 230: in absidicula . . . Gregorius eiusdem artificis magisterio in rota gypsea pictus ostenditur. Vgl. J. v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte, S. 139. — E. Wuescher-Becchi, Sulla ricostruzione di tre dipinti descritti da Giovanni Diacono: Nuovo bullettino di archeologia cristiana VI, 1900, p. 235, 246.

[97] Chronicon monasterii Casinensis: Mon. Germ. SS. VII, c. 10 . . . gipsea urna in giro, c. 33: . . . legivum quoque perpulchrum et eminens in eo constituit, quod valde de-

primere pingereque coloribus[98]. Eine ganze Anzahl von Schriftquellen erwähnen den Stuck in diesem Zeitraum[99]. Die Libri Carolini zählen ausdrücklich unter den Bildern auch imagines in gypso vel testa formatae auf[100]. Daß speziell in Aachen die Stucktechnik noch v o r der karolingischen Zeit heimisch war, beweist die Existenz der aus Ziegelformsteinen aufgeführten Säule in der wahrscheinlich merovingischen Basilika nördlich vom Münster, die sicher mit Stuckmörtel überzogen war. In der Klosterkirche von St. Riquier wird uns von der Verwendung von Stuck erzählt[101] und noch im 10. Jh. werden

center gipso vestitum cunctis spectabile reddidit, c. 33: Illas [fenestras], quae in porticibus sitae sunt, gypseas quidem, sed similis fere decoris exstruxit. J. v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte, S. 201, 209, 212. Aus dem Ende des 12. Jh. seien dann die Stuckdekorationen in der Krypta von S. Pietro al Monte bei Civate genannt, mit Arabesken und phantastischen Tiergebilden, wohl auf ältere Vorbilder zurückgehend, vielleicht Nachbildungen der Dekorationen der älteren, der Tradition nach unter König Desiderius um 770 errichteten Kirche (Diego Sant' Ambrogio i. Mailänder Monitore tecnico 1904, Nr. 24). Bis zur letzten Restauration bestanden solche auch im Presbyterium von S. Ambrogio in Mailand (Repertor. f. Kunstwissenschaft XXIX, S. 51). Über Stuck in mittelalterlichen Kirchen der Abruzzen vgl. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, p. 560; über Stuck in frühmittelalterlichen Kirchen Frankreichs vgl. Bulletin de la société des antiquaires de France 1906, S. 229. — Humann, Zur Geschichte d. karol. Baukunst, S. 36, Anm. 113. — R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, Paris 1912, p. 200 (St. Remi in Reims).

[98] Hrabanus Maurus, De universo XXI, 8. — J. v. Schlosser, Quellenbuch z. karoling. Kunstgeschichte, Nr. 1049, S. 393. — Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau I, S. 254.

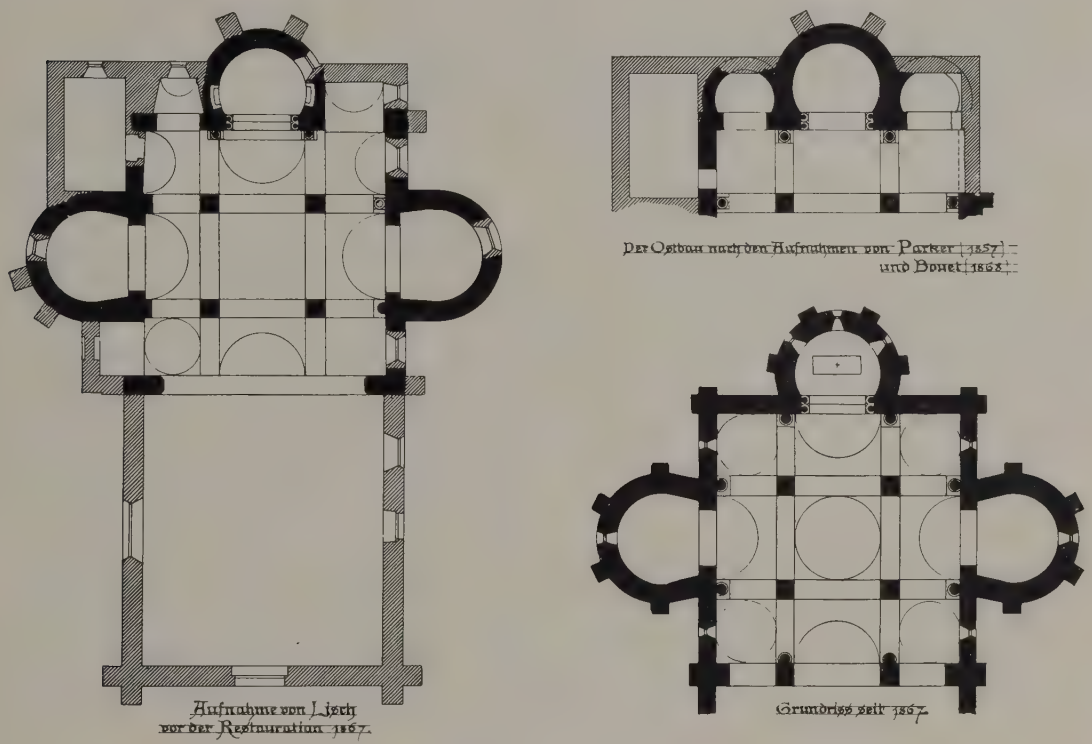


Fig. 37. Germigny-des-Prés. Grundriß der Kirche.

[99] J. v. Schlosser, Quellenbuch, Nr. 664a, bringt eine sehr merkwürdige Beschreibung aus dem Cod. lat. 7230 saec. IX der Bibl. nat. zu Paris.

[100] Libri Carolini 1, 2: Ecce cernuntur plures stare imagines, quarum quaedam sunt colorum fucis compaginatae, quaedam auro argentove conflatae, quaedam in ligno caelatoris scalpello figuratae, quaedam in marmore incisae, quaedam i n g y p s o v e l t e s t a f o r m a t a e. Vgl. J. v. Schlosser, Quellenbuch, Nr. 886.

[101] J. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte: Sitzungsberichte d. Wiener Akademie, phil.-hist. Kl. CXXIII, 1891, S. 75. — Ders., Quellenbuch, Nr. 979. Vita s. Angilberti auct. Anschero, cap. 7: Passio . . . adscensio . . . . resurrectio . . . nativitas . . . mirifico opere e x g i p s o f i g u r a t a e.

uns in den Bauten des Abtes Witigowo auf der Reichenau[102] Arkadenstellungen in Stuck genannt; verschiedene Gestalten und besonders Frühlingsblumen bedeckten die Bögen. Im Kloster Petershausen bei Konstanz befand sich eine Reihe von Kunstwerken in Gips. Über dem Grab des 996 verstorbenen Bischofs Gebhard eine Art Ciborium, von fünf Säulen getragen, mit reichem plastischen Schmuck, darin der Tote selbst mit zwei Ministranten dargestellt — et hoc totum optime de gypso formatum[103].

Man braucht kaum daran zu erinnern, daß in der romanischen Zeit Stuck zumal in den sächsischen Landen durchaus als monumentales Material angesehen wird. Von Quedlinburg an bis Drübeck, Hildesheim, Halberstadt. Das 12. Jh. sieht dann noch einmal eine großartige Wiederbelebung dieses uralten Materials für figürlichen monumentalen Schmuck: die Chorschranken in der Michaelskirche zu Hildesheim und in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, die Dekorationen zu Hamersleben, Kloster Gröningen, Hecklingen stellen die höchste Leistung in diesem Stoff dar[104]. In Quedlinburg in der Wipertikrypta wie in der Krypta der Schloßkirche am Grab Heinrichs I. und in Gernrode am heiligen Grab ist die karolingische Bautradition noch ganz lebendig: die hier erhaltenen schweren Stuckdekorationen können auch für die Technik in der karolingischen Ära angezogen werden[105].

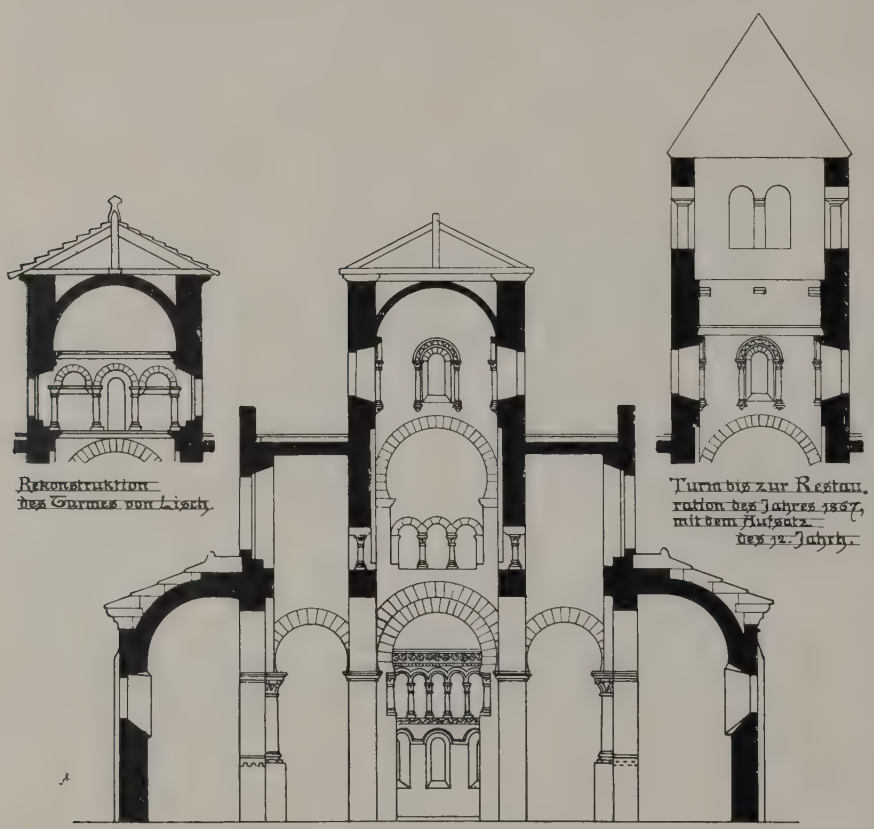


Fig. 38. Germigny-des-Prés. Querschnitt durch die Kirche.

[102] Purchardi gesta Witigowonis: Mon. Germ. SS. IV, p. 622. Vgl. v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte, S. 142. — J. Neuwirth, Die Bautätigkeit d. alemannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen: Sitzungsberichte der Wiener Akademie CVI, 1884, S. 67.

[103] Casus Petrihusensis monasterii I, 55: Mon. Germ. SS. XX, p. 639. — v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte, S. 236: De ornatu sepulchri. In circuitu sepulchri in muro quinque columnae erant de gypso factae, quarum capitella et arcus eleganti sculptura ornati, sed et desuper erant vites et volatilia et quadrupedia decenter formata; ad caput autem eius imago crucifixi, et a dextro latere iacentis imago ipsius in medio tamquam ad officium altaris parati pontificalibus indumentis, cui assistebant a dextra laevaque ministrorum eius figurae, una habens librum, altera vero linteum, et hoc totum optime de gypso formatum. Dasselbe Grabmal wird in der Chronik noch einmal zum J. 1134 beschrieben, wie es der Abt Konrad öffnen läßt: Ipse autem tumulus valde diligenter erat obfirmatus. In meridiana quippe parte iuxta introitum crypta erat, et ad caput quidem eius imago crucifixi de gypso et altare sancti Benedicti; a latere vero dextro in pariete imago ipsius sancti pontificis, et ex utroque latere ipsius imagines ministrorum eius quasi altario assistentes, et columnae et arcus et vites et similitudo volucrum et pecudum, omnia de gypso venustissime formata. Vgl. Neuwirth i. d. Sitzungsberichten der Wiener Akademie CVI, S. 86, 92.

[104] Vgl. Wilhelm Wackenroder, Das heilige Grab in der Stiftskirche zu Gernrode, Diss. Halle 1907, S. 28. Gute Abb. aus Quedlinburg bei O. Doering, Deutschlands mittelalterliche Kunstdenkmäler als Geschichtsquelle, S. 25, 27, 47. Vgl. auch im allgemeinen Ad. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur: Jahrbuch d. Königlich Preußischen Kunstsammlungen XX, 1902.

[105] Über das Ausklingen dieser frühmittelalterlichen Stuck-

Man darf mit Recht auf diese vom 8. bis zum 13. Jh. im Norden zu verfolgende Tradition der Stucktechnik hinweisen — es ist jedenfalls nicht nötig, für jeden Einzelfall etwa eine neue spontane Entlehnung aus dem Süden oder dem Osten anzunehmen. Der Stuck war — wie heute — ein ganz universelles und internationales Surrogat und ein sich jeder Kunstsprache leicht anschmiegendes Material. Über den Stuck im Orient wird an späterer Stelle noch zu handeln sein.

Und hat die karolingische Zeit im Norden denn selbst noch solche Stuckverzierungen überliefert? Da sind zunächst die Mengen von Stuckdekorationen zu nennen, die bei der Ausgrabung im Kloster Disentis in der Schweiz zum Vorschein gekommen sind[106]. Die Stücke haben sich vor allem in den drei Apsiden der Hauptkirche gefunden, man kann sowohl an eine Dekoration der Wände wie an die von Chorschranken oder eines Lettners denken. Der Stuck, der 4—5 cm stark aufgetragen war, war weiß und kräftig bemalt[107]. Im Umfang der Verwendung des Materials liegt eine Parallele zu Cividale vor. Es sind

Fig. 39. Germigny-des-Prés. Blick in das Innere.

sowohl Teile von großen Relieffiguren wie ornamentale und architektonische Bruchstücke gefunden worden, gewellte Säulen und Blattkapitäle und Bogeneinrahmungen und Friese, die in der Art der Technik und der Formenbehandlung an Germigny-des-Prés erinnern. Die Blätter sind zum Teil mit dem Messer geschnitten und nur ausgekerbt (Fig. 36). Ganz dürftige, aber doch erkennbare Reste von Wandstuck sind dann 1910 bei den Ausgrabungen der karolingischen Kaiserpfalz zu Ingelheim zum Vorschein gekommen[108].

---

dekoration in Italien vor dem Einsetzen der Neubelebung des Stuckes vgl. oben Anm. 10.

[106] E. A. Stückelberg, Die Ausgrabungen von Disentis: Basler Zs. f. Geschichte u. Altertumskunde VI, S. 489; VII, S. 220. — Ders., Le décor en plâtre dans les églises carolingiennes et romanes de la Suisse et fragments de stuc de Disentis: Bulletin de la société nationale des antiquaires de France 1906, p. 324. — Ders. i. Schweizer Archiv für Volkskunde XI, S. 104. Über die Geschichte des Klosters J. Cahannes, Das Kloster Disentis vom Anfange des Mittelalters bis 1584: Studien u. Mitteilungen a. d. Benediktiner- und Cistercienserorden V, S. 110. Als der Erbauer des Klosters und der drei Kirchen erscheint der Abt Ursicinus (seit 730). Zuletzt J. R. Rahn, Die Ausgrabungen im Kloster Disentis: Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 1908, S. 35.

[107] Zwei Farbentafeln, Taf. I u. II bei Rahn a. a. O. Die obige Abb. Fig. 36 nach einer Phot. von Stückelberg.

[108] Über die Ausgrabungen vgl. den vorläufigen Bericht von Clemen u. Rauch i. d. Römisch-germanischen Central-

Germigny-des-Prés.

Aber es ist vor allem ein Bau, der in bezug auf seine Dekoration hier als unmittelbare Parallele zu Aachen herangezogen werden muß, eines der kostbarsten Kleinodien der karolingischen Kunst, viel genannt und doch so wenig bekannt, die Kirche von Germigny-des-Prés. Es gibt eine ganze Literatur über sie[109], und doch haben die wenigsten Autoren sie je gesehen. Die zeitgenössischen Geschichtschreiber

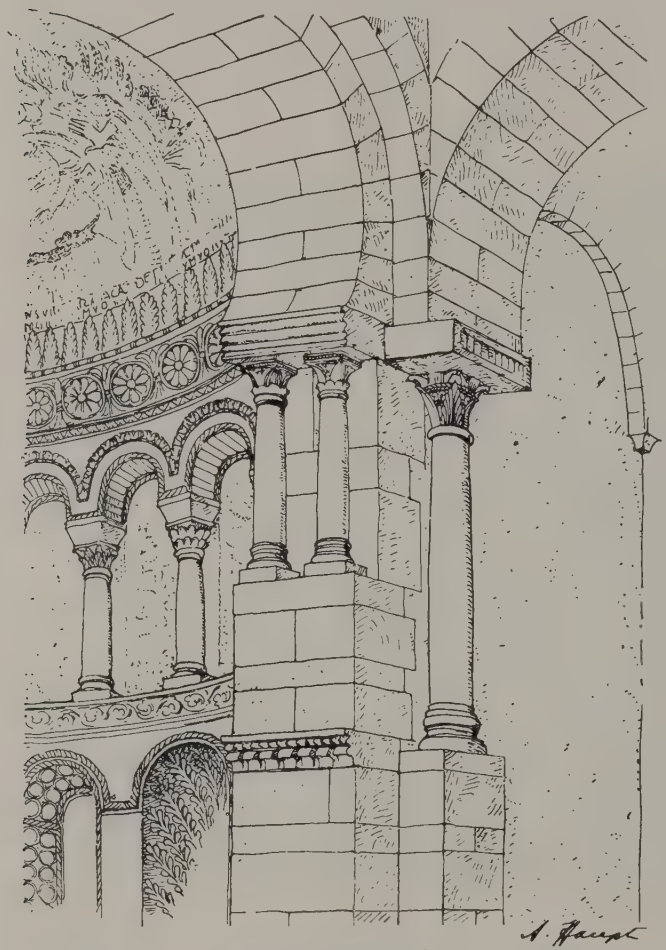


Fig. 40. Germigny-des-Prés.
Blick in den Chor mit Anschluß des Vierungspfeilers (nach A. Haupt).

blatt 1910, S. 65 und im I. Jahresbericht des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1910, S. 7.

[109] Bouet, L'église de Germigny et celle de Beaulieu-sous-Loches: Bulletin monumental XXXIV, p. 569. — Annales archéologiques VI, 1847, p. 229. — A. Jacob, Rapport sur l'église de Germigny-des-Prés: Mémoires de la société scientifique d'Orléans VII, 1846, p. 130. — C. F. Vergnaud-Romagnesi i. d. Revue archéologique, I. série, 1847, IV, p. 33. — Ders., Archéologie du département du Loiret, II, mém. de 1841 u. 1847. — Ders., Appendice des histoires, notes et notices histor. mod. sur l'anc. monastère de Fleury. Saint-Benoit et sur Germigny-des-Prés, sept. 1851, p. 7. — Crosnier im Bulletin monumental, III. série, II, 1856, p. 134. — Bulletin de la société Nivernaise 1855, II, p. 71. — Desnoyers, Visite aux églises de Germigny et de Saint-Benoit: Bulletin de la société d'archéologie orléanaise V, 1876, p. 428. — Merimée i. d. Revue d'architecture (ed. César Daly) VIII, 1849, p. 113. — Ders., Voyage dans l'Ouest, p. 400. — Parker, Remarks on some early churches in France and Switzerland, partly of the time of Charlemagne: Archeologia XXXVII, 1857. — Marchand, Souvenirs historiques sur saint Benoit, p. 16. — Du Sommerard, Les arts au moyen âge II, p. 421, 430; III, p. 106. — Edmond Michel, Monuments religieux, civils et militaires du Gatinais, Paris 1879. — Gazette des Beaux-Arts, 2. pér. XXV, p. 196. — Revoil, L'architecture romane du midi de la France III, p. 25 u. Anhang. — Ed. Corroyer, L'architecture Romane, p. 141. — A. Parmentier, Album historique, Paris 1896, I, p. 94. — Paul Joanne, La Loire, Paris 1900, p. 145. — A. Lenoir, Architecture monastique II, p. 27, 122. — La grande Encyclopédie XVIII, p. 855. — Congrès archéol. de France, LIX. session, 1892, p. 249. — Baungart i. d. Rapports der Expositions internationales Londres 1874, France. Commission supérieure, p. 114. — Baudot, Eglises de bourgs et de villages II, pl. II. — Louis Courajod, Un historien de l'art français II. Les temps francs (ed. A. Marignan), Paris 1899, p. 177. — Camille Enlart, Manuel d'archéologie française, Paris 1902, p. 168. — L. Cloquet i. d. Revue de l'art chrétien 1906, p. 22; 1907, p. 36. — H. Havard, Histoire et philosophie des styles 1899, I, p. 88, 160, pl. V. — Choisy, Histoire de l'architecture, Paris 1899, II, p. 165, 229. — André Michel, Histoire de l'art I, I, p. 324. — L'abbé Prevost, La basilique de Théodulfe de Germigny-des-Prés, Orléans 1889 (am ausführlichsten). — Aug. Bouvet, Notes recueillies pendant mon séjour dans la vallée de Germigny, Soissons 1898. — Unger, Zur Geschichte der Kirchtürme: B. J. XXIX, S. 29. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste III², S. 537. — J. R. Rahn, Über Ursprung und Entwicklung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues, Leipzig 1866, S. 129, 149. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst d. Abendlandes I, S. 48, 156, Taf. 13, 12; 41, 11 u. 12. — E. Gradmann, Geschichte d. christlichen Kunst, Calw 1902, S. 184. — F. X. Kraus, Geschichte d. christlichen Kunst II, S. 154. — E. v. Sommerfeld i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XXIX, S. 203. — G. T. Rivoira, Le origini della architettura Lombarda, Paris 1901, I, p. 217. — Gómez Moreno, Excursión à través del arco de herradura, Madrid 1906, p. 9. — Lampérez y Romea, Sobre algunas posibles influencias de la arquitectura cristiana-española de la Edad Media en la francesa: Revue hispanique XVI, Paris 1907 und in der Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, Barcelona 1906, I, p. 180.

spenden dem Bau das höchste Lob. „Eine Kirche von wunderbarer Ausführung" wird sie genannt, „eine Nachahmung der zu Aachen errichteten"[110], und an anderer Stelle: „eine Kirche von so wunderbarer Ausführung, daß in ganz Neustrien kein Bauwerk gefunden werden konnte, das ihr gliche"[111].

Das genaue Entstehungsjahr der Kirche ist in dem Bau selbst an den beiden Pfeilern zur Seite der Hauptapsis gegeben: TERTIO NONAS IANUARII DEDICATIO HUIUS ECCLESIAE. Und: ANNO INCARNATIONIS DOMINI DCCC ET VI SUB INVOCATIONE SANCTAE GINEVRAE ET SANCTI GERMINI[112]. Der Erbauer der Kirche ist Theodulf, der Bischof von Orleans, an Karls Hof als geistreicher Dichter und Staatsmann geschätzt, ein Förderer aller Künste, der in seinem Bischofssitz mit der von Alkuin auf ihre Höhe gehobenen benachbarten Schule von Tours wetteiferte[113]. Er errichtet die Kirche, nachdem er kaum zum Abt des benachbarten Fleury ernannt worden war, mit außerordentlichem Aufwand[114].

Der den Einsturz drohende und verwahrloste Bau, dessen Mosaiken durch eine dreifache Tünche verdeckt, dessen reiche Arkadenstellungen in dem Chor einfach zugemauert waren, ist im J. 1863 einer

---

— R. DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse en France dans l'époque Romane, Paris 1912, p. 144, 218. — G. HUMANN, Zur Geschichte der karolingischen Baukunst I, S. 30. — STRZYGOWSKI, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung, S. 39. — Die bislang beste, Aufnahme in den Archives de la commission des monuments historiques III, pl. 2, ist in bezug auf den Querschnitt falsch (so auch bei ENLART p. 169). — Selbständige Aufnahmen der Details bei A. HAUPT, Die älteste Kunst der Germanen, S. 87, 240.

Ich habe endlich in den Archives de la commission des monuments historiques Einsicht erhalten in die älteren Aufnahmen von DELTON (1841 u. 1842) und LISCH (1866 u. 1873). Zwei große Aquarelle von LISCH waren im J. 1900 (unter Nr. 20) im Trocadero in Paris ausgestellt bei Gelegenheit der Sonderausstellung der Commission. Endlich hat mir der verehrungswürdige ehemalige inspecteur général des monuments historiques, der seitdem verstorbene M. LISCH selbst mit der größten Liebenswürdigkeit sein Material an Aufnahmen und seine alten Skizzen zur Verfügung gestellt. Nach seinen Aufnahmen die Abb. Fig. 37 u. 38.

Das Mosaik ist abgebildet, aber niemals genau bei E. MICHEL, Monuments du Gatinais, i. d. Gazette des Beaux-Arts, 2. pér. XXV, p. 196, bei GERSPACH, BAUDOT, HAVARD, PREVOST, MICHEL, DE LASTEYRIE zumeist nach dem Aquarell von LISCH in einer perspektivischen Ansicht, die die ganze Komposition verzeichnet. Vgl. unten in dem Kapitel „Karolingisches und Orientalisches" die farbige Tafel.

[110] Miracula s. Maximi abb. Miciacens. c. III, § 13, bei v. SCHLOSSER, Quellenbuch z. karolingischen Kunstgeschichte, Nr. 682, S. 218: Theodulfus igitur episcopus inter caetera suorum operum basilicam miri operis, instar videlicet eius quae Aquis est constituta, aedificavit in villa quae dicitur Germiniacus, quo etiam his versibus sui memoriam eleganter expressit:

Haec in honore Dei Theodulfus templa sacravi;
Quae dum quisquis adis, oro, memento mei.

[111] Catalogus abbat. Floriacens. p. 491, bei v. SCHLOSSER, Nr. 683: [Theodulfus] ecclesiam tam mirifici operis construxit, ut nullum in tota Neustria inveniri possit aedificii opus, quod ei . . . valeret aequari.

Diese bei v. SCHLOSSER allein angeführte Stelle ist aber nur ein Bruchstück aus den Annales Floriacenses (in den Mon. Germ. SS. II, p. 254 nur im Auszug publiziert, vollständig von BALUZE, Miscellan. I, p. 493): Denique Germiniacus dicitur villa, tribus a nostro monasterio distans millibus. Haec abbatibus qui ante eum fuerant, maxima ex parte a fidelibus viris, quorum hereditas erat, partim data, partim vendita est. In hac igitur idem Theodulfus abbas et episcopus ecclesiam tam mirifici operis construxit, ut nullum in tota Neustria inveniri posset aedificii opus quod ei, antequam igne cremaretur, valeret aequari. Totam namque arcuato opere eamdem extruens basilicam, ita floribus gipseis atque musivo eius venustavit interiora, pavimentum quoque marmoreo depinxit emblemate, ut oculi intuentium vix grata satiarentur specie. Porro in matherio turris de qua signa pendebant, huiusce modi inseruit versus argenteo colore expressos:

Haec in honore Dei Theodulfus templa sacravij
Quae dum quisquis adis, oro, memento mei.

Aemulatus igitur in hoc facto magnum Karolum qui ea tempestate Aquis Grani palatio tanti decoris aedificaverat ecclesiam, ut in omni Gallia nullam haberet similem. Verum memoratus princeps illud quod fecerat templum, sanctae Dei genitricis Mariae dedicari sub honore praecepit. At vero Theodulfus, aulam a se constructam omnium conditori ac salvatori rerum Deo consecrans, cherubim gloriae obumbrantia propitiatorium super altare ipsius artificiosissimo magisterio expressum his decoravit versibus:

Oraculum sanctum et cherubim hic aspice spectans
Et testamenti en micat arca Dei.
Haec cernens, precibusque studens pulsare tonantem
Theodulfum votis jungito, quaeso, tuis.

Wann der erwähnte Brand stattgefunden, ist nicht festzustellen, wohl aber noch vor 854, der Zeit der Entstehung der Annales Floriacenses. Vgl. PRÉVOST p. 22.

[112] Eine Zeichnung der Inschrift bei PRÉVOST, La basilique de Théodulf de Germigny-des-Prés, p. 89.

[113] Vgl. LEOPOLD DELISLE, Les bibles de Théodulfe: Bibliothèque de l'école des chartes XL, 1879. Die beiden bedeutendsten Exemplare der Theodulfbibeln sind der Cod. lat. 9340 der Pariser Nationalbibliothek und das Evangeliar der Kathedrale von Huy. Dazu kommt noch der Cod. lat. 11937 der Nationalbibliothek.

[114] Liber miraculorum s. Benedicti, ed. DE CERTAIN, p. 237: Hanc eandem ecclesiam strenuissimus vir Theodulfus, Aurelianensis praesul atque Floracensium pastor egregius, haud minimis construxerat sumptibus. Vgl. PRÉVOST, La basilique de Théodulfe, p. 18.

ziemlich durchgreifenden Restauration unterzogen worden; seitdem findet sich die Legende, er sei abgetragen und durch eine Kopie ersetzt worden[115]. Ganz so schlimm ist es zum Glück nicht. Diese Übertreibung hat es vielleicht vor allem verschuldet, daß man mit der Kirche und ihren Dekorationen in der kunsthistorischen Welt sich nicht in höherem Maße beschäftigt hat. Auf den Bau und die Mosaiken ist im zweiten Teil dieser Publikation in einem allgemeinen Kapitel noch näher einzugehen; hier handelt es sich vor allem um die Stuckverzierungen.

Trotz der weitgehenden Sicherungs- und Erneuerungsarbeiten, die durch den traurigen Befund notwendig gemacht waren, darf die Kirche sowohl im Grundriß und Aufbau wie in ihren Mosaiken und Stuckornamenten doch noch als kunsthistorische Urkunde herangezogen werden. Die letzte Restauration von 1867—1870 unter Lisch hat vor allem die alte karolingische Kirche aus den späteren Einbauten herausgeschält, wie der Vergleich der beiden Grundrisse Fig. 37, a u. b zeigt, und die den Einsturz drohenden Halbkuppeln wiederhergestellt. Leider sind dabei auch wichtige Architekturteile, so eine Reihe von Kapitälen und Kämpfern, nach Abgüssen der alten verwitterten in neuem Stein ersetzt worden. Unrestaurierte Stücke der alten Stuckverzierung werden im Pfarrhause und im Museum zu Orleans aufbewahrt[116].

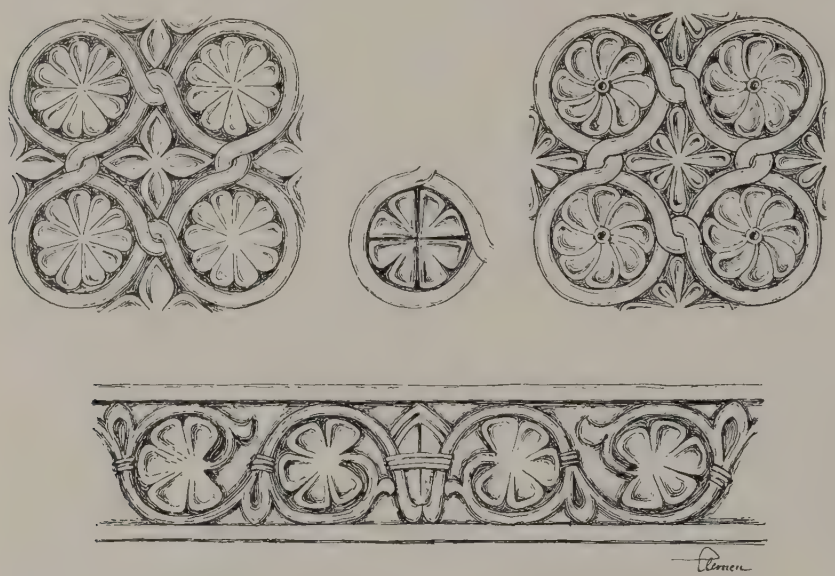


Fig. 41. Germigny-des-Prés. Details der Stuckdekorationen.

Die ganze Kirche war ursprünglich im Inneren mit Stuck ausgeschmückt und dieser Stuck rahmte die Mosaiken in den Kuppeln und den Halbtonnen sowie in den Wandnischen ein. Auf Marmorinkrustation war, wie es scheint, ganz verzichtet, die Pfeiler und die großen Bögen blieben einfach in sauber bearbeiteten Quadersteinen stehen, die kleinen Arkaden- und Blendbögen waren aber sämtlich mit Stuckornamenten überdeckt.

Die Kuppel des Vierungsturmes zeigt jetzt nur Schildbögen mit einem Profil, das einen Rundstab mit zwei Platten aufweist. Der Stab mit an Seilmuster erinnernden Querstrichen bedeckt die beiden Platten mit gebogenen Blättern und Dreiecksmustern. Das Innere der Kuppel zeigt zwei konzentrische Bänder, die mit einfachen fünfblätterigen Ranken bedeckt sind, in der Mitte ein Kreuz, umrahmt von einem gewundenen Band. Nach dem Bericht von Lisch aus dem J. 1873 war aber die Kuppelfläche wie die Fenstergewände in der Hauptapsis ganz mit Rosetten und Flechtwerk bedeckt[117].

In der eigentlichen Turmstube, die sich über die vier anstoßenden Dächer erhebt, ist in der Mitte

[115] So bei Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, S. 19. Noch bei v. Schlosser, Quellenbuch z. karolingischen Kunstgeschichte, S. 218 und Humann, Zur Geschichte d. karolingischen Baukunst, S. 30. — Ebenso schon Lenoir i. d. Architecture monastique II, p. 27, 122. — A. Ramé, De l'état de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne: Bulletin du comité des travaux historiques et scientifiques 1882, p. 185, 187: . . . tout récemment, une restauration générale a rendu suspectes même les parties conservées. — Noch Jos. Zemp, Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, S. 22, Anm. 5 schreibt: 1863 wegen Baufälligkeit abgebrochen und durch eine Kopie ersetzt.

[116] Die Geschichte der Restauration bei Prévost p. 99 und in den Rapports von Lisch i. d. Archives de la commission des monuments historiques.

[117] Rapport de M. Lisch: Expositions Internationales, Londres 1874. France. Commission supérieure. Rapports, Paris 1874, p. 115: La coupole était couvert de rosaces et d'entrelacs.

einer jeden Seite ein rundbogiges Fenster erhalten[118], das wieder mit Stuck verziert ist. Die einfassenden Säulen sind zum Teil polygonal oder geriefelt, die Kapitäle zeigen einfachen oder (nach Westen) doppelten Blattkranz, den Bogen umrahmt erst ein Rundstab mit dem Seilornament, dann ein breiter flacher Fries mit eingeschnittenen, scharfumränderten rohen Blattformen. In den Tonnen, die den Turm umgeben, befindet sich z. T. ein treppenartig aufsteigender, um das schmale Fenster herumgezogener, wieder in Stuck hergestellter Fries, der eine Streifenverzierung zeigt.

Den reichsten Schmuck weist die Ostapsis auf, die allein noch die ganze Dekoration bewahrt hatte. Den Eingang zur Apsis flankieren je zwei kurze, paarweise zusammengestellte, in der Pfeilerfläche stehende gekuppelte Säulchen auf sehr hohen steilen Basen — die Kapitäle (Fig. 42) in Anklang an die Holzskulptur scharfkantig zugehauen. In der Apsis selbst findet sich eine doppelte Bogenstellung — zwei Bogenreihen übereinander. Zu unterst in der Mitte drei kleine rundbogige Fenster mit stark abgeschrägten Gewänden, zur Seite zwei tiefer heruntergeführte rundbogige Blenden. Die fünf Bögen sind untereinander verbunden durch ein um das Halbrund herumgeführtes und dann horizontal verlaufendes Stucksgesims, das durch das bekannte Seilmotiv gebildet wird. Die Gewände der drei Fenster sind durch verschiedenartige Rosetten mit steifen radialen oder leicht gedrehten Blättern und mit Flechtwerk gefüllt (Fig. 41 oben), die beiden größeren Nischen durch zwei aus Stuck ausgeführte große Dekorationsmotive: je einen an eine Palme erinnernden baumartigen Aufbau mit großen breiten büschelartigen Blättern, die beiden Seiten symmetrisch behandelt, die aus einer fünfblättrigen Palmette herauswachsen, am Fuße zwei bandartige dünne Ranken (Fig. 41 unten; vgl. die später in dem Kapitel Karolingisches und Orientalisches gegebene Abbildung).

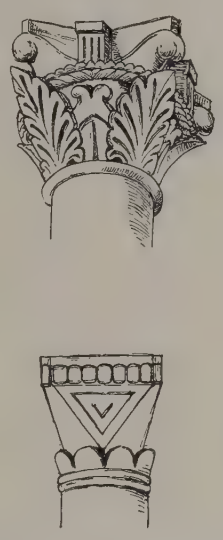


Fig. 42. Germigny-des-Prés. Kapitäle.

Darüber befindet sich noch, völlig in Stuck ausgeführt, ein kleines Triforium mit elf, etwa um 20 cm vertieften Fül-Mosaik mit der Darstellung der Bundeslade, die von zwei Engeln bewacht wird, und seine Stellung in der Geschichte der karolingischen Kunst soll auch noch später gehandelt werden.

lungen. Die Bögen werden von zwölf Säulchen getragen mit einfachen, wenig gegliederten Blattkapitälen. Darüber als Einfassung der Bögen zunächst ein breiter gewundener Rundstab, und dann über einem Perlstab ein Fries von aufstehenden Blättern und Palmetten. Die Säulchen sitzen auf einem breiten horizontalen Fries, der eine Ranke mit fünfblätterigen Blättern zeigt (Fig. 43). Über dem Triforium zunächst ein Band mit Dreiecksmustern, dann ein Fries von 14 großen Sternen, durch Flechtwerk verknüpft, endlich wieder das Band mit den Dreiecksmustern und eine Reihe von aufstehenden Palmetten. Über diesen sitzt dann direkt das Mosaik der Halbkuppel auf, und zwar zunächst das blaue Band mit der Widmungsinschrift. Über dieses

Die vertieften Felder des Triforiums, von denen jedes 1,20 m hoch ist, enthalten nun wiederum höchst merkwürdige Mosaiken, und zwar jedesmal eine große sich öffnende Blume auf hohem geschuppten Stiel mit dünnen seitlichen Ranken[119], ganz symmetrisch gezeichnet, ein auffällig orientalisch wirkendes

---

[118] Es bestand hier ursprünglich eine Gruppe von drei Blenden, entsprechend der unteren Fenstergruppe im Turm. Die Seitenfenster sind wohl schon im 12. Jh. vermauert worden, als man das bei der Restauration wieder entfernte Obergeschoß aufsetzte. Die beiden seitlichen Blenden waren durch einen horizontalen Fries in der Höhe der Kapitäle zerschnitten.

[119] Jetzt finden sich diese mosaizierten Felder in Nr. 2, 3, 4, 7 der Arkaden der Triforiengalerie. Lisch berichtet über sie in seinem Rapport (a. a. O. S. 115): Au-dessous de la voussure, sous les enduits qui reconvraient les murs de l'abside, je viens de découvrir toute une nouvelle décoration composée de stucs, de mosaïques et de peintures. Le motif principal est une petite galerie composée de colonnes monolithes en pierre, avec chapiteaux sculptés et variés, couronnés d'arcatures en fer à cheval, revêtues de stucs ouvragés; le fond de ces arcatures est décoré de mosaïques à fond d'or représentant une fleur sur sa tige et conçues dans un caractère tout à fait oriental; deux de ces mosaïques sont parfaitement conservées, presque intactes; quant aux autres, on n'en trouve plus que des traces, mais la décoration est parfaitement écrite, et il ne peut y avoir aucun doute sur la disposition première.

Die Arkadengalerie in dem Zustand, in dem sie aufgedeckt ward, auf einem Aquarell von Lisch in den Archives de la commission der monuments historiques. Danach die Abbildung bei A. Michel, Histoire de l'art I, I, p. 325 u. bei Henry Havard, Histoire et philosophie des styles, Paris

Motiv (Abb. später). Der Stuck bildet direkt den Rahmen für diese Felder, die in ihm vertieft liegen. Zwei der ornamentalen Felder sind vollständig im Anfang der siebziger Jahre wieder aufgefunden worden, von den übrigen waren nur Spuren erhalten. Der Stuck war übrigens ursprünglich nicht etwa weiß, sondern farbig behandelt, wie die noch an Ort und Stelle aufbewahrten alten Bruchstücke beweisen; bei den architektonischen Gliederungen sind die Tiefen wie bei den in Stein gehauenen Gliedern, Basen, Kämpfergesimsen und Kapitälen, in tiefem Braunrot gehalten. Spuren von Malerei fanden sich außerdem noch im ganzen Inneren, sowohl auf den Architekturgliedern wie auf den Flächen[120].

Ursprünglich waren auch noch andere Räume der Kirche mit Stuck, mit Mosaiken und mit Malereien ausgeschmückt. Vor allem trug der mit einer Tonne eingewölbte Raum zwischen Ostapsis und Vierung reichen Mosaikenschmuck. Nach Osten um das viereckige schmale Fenster herum ein reiches, scheinbar teppichartiges Muster mit Arabesken auf einem Grund von bleichem Chamois. In der Wölbung befand sich auf jeder Seite ein großer stehender Cherub mit mächtigen Flügeln, die den Leib ganz bedeckten, die Gestalten waren nur bis zum Knie erhalten. Leider konnten diese Dekorationen bei der Rekonstruktion dieser Partien nicht erhalten werden.

Fig. 43. Germigny-des-Prés. Detail von der Einfassung der Arkadenbögen im Chor.

In ähnlicher Stucktechnik möchte man sich nun das Innere des Aachener Münsters

ouvriers, en 1867, au commencement de la restauration de l'église, et que nous conservons précieusement, montrent combien ce travail avait ici d'importance.

La plupart de ces cubes proviennent des débris de mosaïques qui ornaient le mur et la voûte en berceau situés en avant et au-dessus de l'abside principale.

La mosaïque placée sur le mur, autour de la fenêtre carrée qui existe encore, était faite sans symétrie ni régularité. Elle représentait des feuilles, des fleurs, des coeurs, des palmes; des arabesques contournaient ces ornements et les rattachaient les uns aux autres. Le fond était de couleur chamois pâle; les sujets de même nuance, mais plus foncée, s'en détachaient par de petits cubes noirs en émail dont ils étaient encadrés.

La mosaïque de la voûte brillait par la même richesse de coloris, que la mosaïque conservée de l'abside. On distinguait encore de chaque côté, à la naissance de cette voûte, les pieds et l'extrémité des ailes d'un ange. Ces pieds étaient posés l'un sur l'autre, et au-dessus d'eux, les ailes se croisaient en s'abaissant, de manière à cacher la partie inférieure du corps. Le fond de cette mosaïque était d'or sur une assez grande largeur, et se terminait, près du tympan de la voûte par un rinceau . . . .

Dans les fouilles qui furent exécutées au bas du sanctuaire, M. Fournier découvrit aussi des vestiges de la mosaïque qui formait dallage à l'origine: des fragments de porphyre égyptien de diverses couleurs, de marbre appelé serpentine etc., semblables à ceux qui composent la mosaïque du sanctuaire de l'église de Saint-Benoît.

1899, I, p. 87, pl. V. Die fehlenden Stücke der Stuckverzierung waren zum Teil in dem die Bogenöffnungen roh ausfüllenden Mauerwerk erhalten.

[120] Lisch im Rapport, p. 115: On remarque encore au-dessous de la galerie trois baies aveugles qui, autrefois, ont dû être décorées de peintures, et dont je n'ai pu m'expliquer la destination (es waren dies, wie später festgestellt, die drei kleinen Fenster der Apsis). Enfin, dans les tympans des arcatures et au-dessous des voussures, ainsi que sur les colonnettes, on voit des traces de peinture.

Angesichts dieser beklagenswerten Tatsache hat der bei Prévost, La basilique de Théodulf 1889, p. 73 aufbewahrte Bericht über den ehemaligen Befund doppelten Wert: Les cent kilogrammes de petits cubes recueillis par les

ursprünglich ausgeschmückt denken. Die notwendige Einrahmung der Mosaiken, der Anschluß der Wandflächen an sie erscheint am einfachsten möglich bei der Annahme, daß die Rahmenprofile und Leisten in Stuck ausgeführt gewesen seien. In Stuck waren dann auch die in unregelmäßigem Quaderverband ausgeführten Bögen und die in Bruchsteinmauerwerk hergestellten Wandflächen am bequemsten zu verputzen. Die Dekoration konnte relativ einfach sein; wenn man in den Fenstern, vielleicht nur in denen im Tambour, nach à Beeck und Noppius Mosaik annimmt, brauchten die Gewände nur eine Umrahmung durch ein kräftiges Profil, außerdem möchte man etwa die Laibungen der Säulenstellung nach dem Oktogon zu entsprechend den ravennatischen Vorbildern[121] sich in Stuck dekoriert denken. Der nach dem Bericht des Baurats Cremer vom 17. Februar 1870 auf den Gewölbesteinen an verschiedenen Stellen gefundene alte Putz kann dabei ganz gut noch der ursprüngliche sein. Marmorinkrustation in bescheidenem Umfang zur Dekoration der Wandflächen und in kleinen Platten könnte man sich daneben und im Rahmen dieses Systems sehr wohl vorstellen. Der Schmuck der kaiserlichen Loge im Westen über der Eingangshalle bestand vielleicht ursprünglich in der Hauptsache aus Teppichen, die man sich, wie ein einziger Blick in karolingische Bilderhandschriften zeigt, doch vor allem als beliebtes Dekorationsmotiv für kirchliche Prunkräume vorzustellen hat[122]. Die Innendekoration war wohl nie ganz zu Ende geführt oder sie ward, soweit sie von unten erreichbar war, bei der Verwüstung Aachens durch die Normannen und der Profanierung der Kirche zerstört. Was an Bemalungsspuren aus karolingischer Zeit an den Gewölben vorhanden war, war dabei natürlich zunächst zugrunde gegangen oder unscheinbar geworden.

So konnte dann Otto III. das Innere kahl und des Schmuckes der Malerei entbehrend vorfinden und den Maler Johannes beauftragen, das, was bislang an dem Schmuck der Kirche fehlte, noch hinzuzufügen.

Die Vorzeichnungen für die Mosaiken.

Die im Jahre 1870 aufgefundenen und auf Taf. I abgebildeten Dekorationsreste in der Kuppel erweisen sich nun zunächst deutlich als zugehörig zu einer großen Komposition, die um den Thron des Salvator die 24 Ältesten der Apokalypse zeigte, regna mit den unter den Mantelzipfeln verborgenen Händen zu diesem emporhaltend. Das ist aus den erhaltenen Resten, so dürftig sie auch sind, doch erkennbar: auf dem einen größeren Flecken sind der Bart eines der Ältesten, die Arme mit dem Mantel und ein Stück der Krone erhalten. Die Komposition stimmt überein mit der, von der uns Petrus à Beeck genaue Kunde gibt und die Ciampini abgebildet hat (Fig. 5). Über dieser Abbildung hat allerdings ein besonders ungünstiges Geschick gewaltet; unter den sehr dürftigen Illustrationen des Werkes ist sie fast die dürftigste. Ciampini und sein Kupferstecher waren hier ganz auf die ihnen aus Aachen zugestellte Vorlage angewiesen, die wohl schon sehr skizzenhaft gehalten war. Die Ansicht gibt nur einen Ausschnitt: drei der acht Kuppelflächen, die dem Zeichner, der auf dem Hochmünster, wahrscheinlich auf den Stufen des Thrones Karls des Großen seinen Sitz hatte, gerade vor Augen standen: sie stellen genau das Gesichtsfeld von diesem Standpunkte aus dar. Der Stich Ciampinis zeigt die Ältesten, die sich von ihren Sitzen, hohen Lehnstühlen, erhoben haben, und auch Petrus à Beeck beschreibt die Ältesten, die von ihren Sitzen aufstehend sich dem auf dem Thron Sitzenden nahen. Der Fund der Malereien hat gezeigt, daß diese Form wohl die richtige war: auf dem nach Bethunes Entwurf in den Jahren 1879—1881 von Salviati ausgeführten neuen Mosaik hat man von den Stühlen abgesehen; die Ältesten sind dadurch näher aneinander gerückt, dabei aber natürlich auch wesentlich größer geworden. Die Stellen, an denen sich die

[121] Mertens i. d. Allgem. Bauzeitung 1840, S. 145 u. Noeggerath, Die antiken Säulen im Münster zu Aachen: Lerschs Niederrhein. Jahrbuch 1843, S. 193, nehmen an, daß die Aachener Kapitäle ursprünglich vergoldet waren. Als Parallele wird auf die unteren Chorsäulen von San Vitale in Ravenna hingewiesen, an denen Hübsch, Altchristliche Bauwerke, S. 51, noch den Grund zwischen den Blättern farbig bemalt fand.

[122] Von dieser Anschauung geht schon das von A. Essenwein und F. X. Kraus unterzeichnete Gutachten vom November 1886 aus. Es betont, daß das Mauerwerk an den aufgehenden Wänden überhaupt nie verputzt war, „so daß also hier ein Behang von gewebten oder gestickten Teppichen die Dekoration bildete, während das Gewölbe wiederum bemalt war. Es dürfte sich also empfehlen, die Malerei in diesem Raume auf das Gewölbe zu beschränken, die Wände aber auch ferner unverputzt zu lassen und auf eine Teppichdekoration derselben Bedacht zu nehmen".

Farbreste befinden, zeigen aber, daß die Figuren wesentlich kleiner waren, daß also hinlänglich Platz für einen Stuhl zwischen je zwei Gestalten blieb.

Mit jener durch die Beschreibungen des 17. Jh. und durch Ciampinis Abbildung bezeugten Komposition stimmten also diese Reste überein. Aber es waren doch Malereien, keine Mosaiken. Sollten alle jene Zeugen sich getäuscht haben? Dagegen spricht der bestimmte Ton der voneinander unabhängigen Berichte, vor allem die Notiz des Noppius über die technische Beschaffenheit der aufgelesenen Goldmosaikpasten. Dagegen spricht auch die Menge der jetzt in Aachen noch vorhandenen Mosaikwürfel. Die Annahme, daß diese etwa aus dem nach 1360 abgebrochenen karolingischen Chor stammen sollten, ist doch allzu unmöglich; wie hätte man diese Mengen von 1360 bis 1719 so sicher aufbewahrt?

Es sind im Münster selbst noch vorhanden, seit 1872 in zwei Holztruhen aufbewahrt, eine große Zahl von Mosaikpasten, zurzeit noch rund 286 000 Stück. Da von Pasten dieser Größe auf 1 qm 6800 Stück gehen, würden diese vorhandenen Stifte eine Fläche von rund 42 qm bedecken. Diese Stücke waren in den italienischen Stukkaturen von 1730 wieder verwendet worden — man hatte sie in große Gipsklumpen hineingesteckt: so sind auch nur die Farben vorzugsweise erhalten, die eben im Rahmen dieser Dekoration brauchbar waren[123]. Die Pasten sind genau in der Art mit dem Hammer geschlagen und aus ganz identischen Glasflüssen hergestellt wie die aus Ravenna stammenden.

Malereien sind diese gefundenen Reste allerdings, aber nicht selbständige Malereien, sondern die üblichen Vorzeichnungen für Mosaiken. Das wurde sofort 1870 von Salzenberg, Freiherrn von Schmidt (Wien) und Baron de Bethune (Gent) erkannt, die das bloßgelegte Innere einer dreitägigen Besichtigung unterzogen. Das stimmt durchaus mit Beobachtungen an den wichtigsten altchristlichen und frühmittelalterlichen Mosaiken Italiens überein. Die heute ganz allgemein in Italien wie Deutschland übliche Methode des Mosaizierens à revers besteht darin, daß die ganze Komposition schon im Atelier zusammengesetzt und in großen Stücken mit der vorderen Schauseite auf große Kartonstücke geklebt wird, die dann an Ort und Stelle in den frischen Feinputz hineingedrückt wird. Ehe nun diese bequeme, aber verhängnisvolle Methode durch Giovanni Moro ausgebildet ward, arbeitete der Mosaizist an der Wand selbst und setzte hier in den nassen Feinputz seine Stifte und Pasten ein. Dazu bedurfte er aber einer genauen Vorzeichnung, die natürlich nur auf der Wand selbst sitzen konnte. Auf der mit Rauhputz versehenen Fläche ward deshalb die Komposition groß aufgezeichnet und in den meisten Fällen auch einfach farbig behandelt. Das gab dann zugleich die Möglichkeit, vor dem Beginn der eigentlichen Arbeit von unten aus und aus der Ferne die spätere Wirkung der beabsichtigten Dekoration zu erproben und eventuell noch Änderungen vorzunehmen. Dann ward Stück für Stück, bei Figuren wohl nur in handgroßen Stellen der Feinputz, der eigentliche Mosaikgrund, gewöhnlich aus Feinmörtel mit pulverisiertem Stein oder Glas und Gummitragant, gelegentlich auch Firniß und Öl bestehend, aufgetragen, auf den die jetzt verschwundene Zeichnung nun nach Bedarf noch einmal wiederholt ward — und in diesen zweiten Putz wurden die Mosaikstifte eingesetzt. Die alte Vorzeichnung verschwand dabei natürlich vollkommen[124].

---

[123] In den Amusemens des eaux d'Aix-la-Chapelle, Amsterdam 1736, p. 127, wird berichtet: Cependant il nous montra des restes de mosaïque enrichis d'or, dont on voit encore quelques vestiges aux embrasures des fenêtres et au haut du vestibule de l'église. In dem Ms. von Meyer, Aachensche Geschichten II um 1780 (Stadtarchiv): „so hat gar hier die Niedlichkeit an den Seiten der Fenster den Rest der gläsernen Goldsteinger und anderer Auszierungen verbrauchen wollen". Von den großen Gipsballen sind noch einige im Münster vorhanden. Die Farben sind bei Barbier de Montault, La mosaïque du dôme d'Aix-la-Chapelle, p. 38, genau beschrieben, Beissel, Die Pfalzkapelle Karls des Großen, S. 22, Anm. 3 (SA a. d. Stimmen aus Maria-Laach 1900) erwähnt, daß einige braunrote Pasten in so auffallender Weise mit den aus dem Boden des Trierer Domes ausgegrabenen übereinstimmten, daß sie aus derselben Fabrik herrühren dürften. Ein Vergleich der Aachener Pasten mit den durch C. Ricci in San Vitale in Ravenna vor zwölf Jahren herausgenommenen Pasten ergab das fast gleiche Material.

Man darf hier noch darauf hinweisen, daß die technische Beschaffenheit der Goldpasten, — die Noppius genau beschreibt in seiner Aacher Chronick vom J. 1632 (s. o. S. 23) — ganz übereinstimmt mit der technischen Angabe, die Theophilus presbyter in der Schedula diversarum artium, lib. II, cap. 15 gibt (Ausgabe von Ilg, Quellenschriften f. Kunstgeschichte VII, p. 117). Theophilus berichtet, daß der Glaswürfel mit der petula auri, dem Goldbelag, bedeckt wird, daß dieser dann noch mit einem Überzug von geschmolzenem Glas fixiert wird. Vgl. den Exkurs von Ilg im Anhang zu den Quellenschriften, N. F., Bd. V, S. 183.

[124] Über die Technik vgl. B. Bucher, Geschichte der technischen Künste I, S. 98. — Die Beobachtungen an byzantinischen Mosaiken von K. Haas in den Mitteilungen d. K. K. Centralkommission 1859, S. 173. Vgl. über die

Diese Technik ist bei den verschiedensten byzantinischen und italienischen Mosaiken beobachtet worden. Saccardo hat sie bei den Mosaiken von San Marco in Venedig[125] festgestellt, Bucher und Gobbo bei den Mosaiken im Dom zu Torcello[126], Gravina im Dom zu Monreale[127], Millet in der Klosterkirche von Daphni[128].

Salzenberg erklärte nach der Untersuchung der Malereien in Aachen in einem Gutachten vom 8. März 1870: „Dieses für die Archäologie höchst wichtige Ergebnis wirft ein ganz neues Licht auf das großartige, höchst praktische Verfahren der Künstler der Karolingerepoche. Die farbige Herstellung seiner Komposition an Ort und Stelle verschaffte ihnen Gelegenheit zur sorgsamen Prüfung ihrer Wirkung, bevor sie in die kostbare Mosaik übertragen wurde, und gewährte gleichzeitig eine genaue Richtschnur für die Mosaikarbeiter.“ Ebenso von Quast, der berichtete, daß bei der Wiederherstellung des großen Mosaiks mit der Madonna am Hochschloß in der Marienburg die gleiche Beobachtung gemacht worden sei, sowie Bethune, der auf die bei der Wiederherstellung der Mosaiken in Cefalu, Monreale, Palermo gemachten Erfahrungen hinwies. Die übrigen Mitglieder der Kommission traten dieser Auffassung bei: Schöne, Reichensperger, Klein, Kekulé, Wislicenus, Dobbert[129].

---

alte und die neue Methode eingehend Sul modo di tagliare ed applicare il musaico, Venedig, G. Antonelli, 1858. — Gaetano Riolo, Dell' artificio pratico dei mosaici antichi e moderni, Palermo 1870. — P. Saccardo, Les mosaïques de St. Marc à Venise, Venedig 1897. — Labarte, Histoire des arts industriels II, p. 335. — Gerspach, La mosaïque, p. 234. — Eug. Müntz, La mosaïque chretienne pendant les premiers siècles. I. La technique: Mémoires de la société nationale des antiquaires de France LII. — Eingehend als Praktiker Friedrich Stummel, Über alte und neue Mosaiktechnik: Zs. f. christliche Kunst VIII, 1895, S. 210. — Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin p. 188 gibt für die Farbenspuren, die sich auf dem Putz unter den Mosaikpasten finden, eine etwas wunderliche und komplizierte Erklärung, die aber nicht mit den an so vielen Orten gemachten Beobachtungen übereinstimmt. J. Helbig äußert sich in der Revue de l'art chrétien N. S. IX, 1898, p. 115, über die neuen Mosaiken in Venedig, die ohne alle Kontrolle, ohne alle Teilnahme des Künstlers ausgeführt seien: der Eindruck ist höchst peinlich. Über die Zusammensetzung des Mörtels Gerspach, La mosaïque, p. 234—248. Seit dem 16. Jh. wird ein angeblich von Muziano di Brescia (1528—1592) erfundener Kitt verwendet, der mit Leinöl angemacht ist — er bleibt infolge dieser Beimischung länger feucht und haftet fester an der Wand.

Im Aachener Münster sind bei den neuen durch Wagner und Puhl in Charlottenburg unter der Leitung von Hermann Schaper hergestellten Mosaiken für den ersten Putz gemahlene Ziegelsteine, Rheinsand, Weißkalk und Zement verwendet, für den zweiten Putz feineres Ziegelmehl, Weißkalk und Zement. Die aufgetragenen Pasten sind nach Ablösung des Kartons mit Wasser und verdünnter Salzsäure abgewaschen worden.

[125] Über die Technik in San Marco P. Saccardo a. a. O., p. 174. Ich habe während der Restaurationsarbeiten in San Marco wiederholt vom Gerüst aus Gelegenheit gehabt, die bloßgelegten Vorzeichnungen und Untermalungen zu sehen.

[126] Vgl. Costadini, Osservazioni intorno alla chiesa cattedrale di Torcello e ad alcune sue antichità, Venedig 1751. — G. Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes, Paris 1893, II, p. 142. — Saccardo a. a. O., p. 179. — Bucher a. a. O. I, S. 100, Anm. 1. — Ausführlich beschreibt die Technik im Dom zu Torcello Antonio Gobbo i. d. Zs. f. christliche Kunst VIII, 1895, S. 211. Der den Untergrund bildende Mörtel bestand hier aus Calce di cogolociottolo del Piave und Cavlino, außerdem aus kleinen Stücken Glas und klein geschnittenem gelben Stroh. Die Oberfläche war glatt gerieben (mit dem Reibbrett) und zeigte die Figuren mit dem Pinsel in rotbrauner Farbe (Terra di Siena) aufgemalt. Vgl. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau II, S. 252, Anm. 3.

[127] Domenico Benedetto Gravina, Il duomo di Monreale, Palermo 1859, p. 78: Il metodo usato in Sicilia per la esecuzione dei mosaici sopra i muri, era il più semplice ed il più celere. Sul muro si stendeva uno strato di calce impastata con arena e mescolata con paglia di grano, e subito mentre la calce era ancor fresca, vi si dipingeva la figura sopra, con tutti i suoi colori. Ciò appartenea al pittore, il quale tosto la consegnava al mosaicista, che avendo pronti i materiali già tagliati in antecedenza a piccoli cubi, altro non dovea fare, che incollarli a seconda la differenza delle tinte, e girarne i fili, seguendo una maniera meccanica assai regolare, e di facile esecuzione. Der Autor erwähnt ähnliche Technik in den römischen Katakomben, die einst mit Mosaik versehen waren, jetzt ohne dieses. Über die Technik bei den sizilianischen Mosaiken vgl. Gaetano Riolo a. a. O. — Hittorf, Architecture moderne de la Sicile. Appendice sur les mosaïques de la Sicile.

[128] G. Millet, Le monastère de Daphni, p. 165, hat hier die gleichen Farben wie in Aachen: Schwarz, Gelb und Rot festgestellt.

[129] Wahrscheinlich ohne Kenntnis der Untersuchungen Salzenbergs vom J. 1870 stellt sich die Bauabteilung des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten in zwei Noten vom 3. Januar 1883 und vom 29. Mai 1884 auf den Standpunkt: „Die sichere Existenz der am großen Kuppelgewölbe gefundenen Reste hat nach Ansicht der unterzeichneten Abteilung den unzweifelhaften Beweis geliefert, daß die von Ciampini abgebildete Malerei kein Mosaikbild gewesen ist, sondern Wandmalerei, und daß folglich das in neuester Zeit hineingebrachte musivische Kuppelbild der kunstgeschichtlichen Berechtigung ermangelt.“ Auf Mitteilungen von Adler (der dies Votum mit unterzeichnet hat) an Dohme beruht dann die im Nachtrag zu Dohmes Geschichte der deutschen Baukunst (Berlin 1885), S. 432 gegebene irrige Notiz: „Untersuchungen im Innern der Kirche haben sichergestellt, daß dieselbe auf Mosaizierung ursprünglich nicht berechnet gewesen, mit alleiniger Ausnahme etwa der Fensterlaibungen. Die von Ciampini beigebrachten Ab-

Die Farbe dieser Untermalung oder Vorzeichnung ist zumeist übereinstimmend eine vereinfachte: Rot für Gold, Gelb für hellere Töne, Grau für Blau, Schwarzgrau, Grün, dazu Weiß für die Lichter, Schwarz für die Konturen. So war es vor allem bei den letzten Restaurationen der Mosaiken in Venedig, Torcello und Daphni zu beobachten.

Die Malereien in der Kuppel des Aachener Münsters zeigen nun deutlich diese selbe Farbenskala, das Anrauhen und Anspitzen der dünnen Putzfläche, sie zeigen aber vor allem ganz offenkundig Dekorationen, die niemals stehen bleiben sollten: neben der einen ausgeführten Figur (Tafel II, 2) hat der Maler sich nur in Umrissen mit breitem Schleppinsel in dem sonst von ihm auch gebrauchten Braunrot das Standmotiv eines der Ältesten aufgemalt, und neben einer anderen (Tafel II, 3) hat er sogar, wiederum nur in roten Umrissen, eine Madonna skizziert, mit dem bekleideten Jesusknaben auf dem Arm. Der Maßstab dieser Figuren ist weit kleiner als der der großen Hauptfiguren — es sind eben nur beiläufige Einfälle, Skizzen und Hilfsfiguren wie die obengenannten auf dem unteren Umgang des Münsters, die der Maler sich hier gestatten konnte, da die Fläche ja doch sofort wieder verschwinden sollte.

Die Darstellung in der Kuppel.

Die Darstellung des Salvator auf dem Throne mit den 24 Ältesten geht auf die bekannte Stelle in der Apokalypse IV, 10 zurück: procidebant viginti quatuor seniores ante sedentem in throno, et adorabant viventem in saecula saeculorum, et mittebant coronas suas ante thronum. Die Darstellung ist der altchristlichen Kunst Italiens geläufig und findet sich bis in das 9. Jh. häufig[130]. Eine große Darstellung des Herrn zwischen Maria und Petrus, den Evangelistensymbolen, den Evangelisten selbst und endlich den 24 Ältesten mit ihren Kronen, vielleicht noch aus konstantinischer Zeit stammend, befand sich schon an der Fassade der alten Peterskirche[131]. Am Ende des 4. Jh. begegnet uns im Dittochaeon des Prudentius eine deutliche Beschreibung dieser Szene, die sich wohl auf ein Apsisbild bezieht[132].

Die großartige Komposition findet sich am Triumphbogen einer Basilika zum ersten Mal in San Paolo fuori le mura, aus der Zeit Leos des Großen (440—461) stammend. Hier erscheint über dem Scheitel des Bogens das kolossale Brustbild des Salvator, in der Höhe in Wolken die vier Evangelistensymbole und auf beiden Seiten die 24 Ältesten, ihre Kronen darbringend in der von nun an typischen Haltung, die regna aufrecht von den unter dem aufgenommenen Zipfel des Mantels verborgenen Händen gefaßt[133].

---

bildungen des Aachener Kuppelmosaiks sind also apokryph." Hubert Janitschek, Straßburger Festgruß an Anton Springer 1885, S. 21, hatte gleichzeitig auf die schlechte Überlieferung der Nachrichten über die Ausschmückung des Münsters hingewiesen. Fr. Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, S. 55, schloß sich diesen Bedenken an, protestierte aber gegen Dohmes Auffassung. Nur ist es absolut nicht nötig, wie er meint, die Malerwerke des Malers Johannes gerade auf die Kuppel zu beziehen (Diese Auffassung auch S. 223.) Gegen Dohme auch Kraus, Gesch. der christlichen Kunst II, S. 22, Anm. 4. Vgl. hierüber weiter unten S. 68.

[130] Vgl. im allgemeinen Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters, Wien 1885, S. 22 und Jos. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1902, S. 227.

[131] Das Mosaik ward schon unter Leo I. restauriert, unter Gregor IX. (1227—1241) erneuert. Vgl. De Rossi im Bullettino 1867, p. 88. — E. Müntz, The lost mosaics of Rome: American journal of archeology II, 1890, p. — H. Maruchi, Eléments III, p. 115. In der Hs. der Vita Gregorii aus Farfa in der Bibliothek von Eton College saec. XI ist die alte Fassade deutlich abgebildet. Die 24 Ältesten heben hier Schalen empor, nach Apokal. VI, v. 4 u. 6: Et vidi agnum stantem tamquam occisum . . . quattuor animalia et viginti quattuor seniores ceciderunt coram agno habentes singuli citharas et phialas aureas plenas odoramentorum, quae sunt orationes sanctorum. Vgl. Grisar, Die alte Peterskirche und ihre frühesten Ansichten: Römische Quartalschrift IX, 1895, S. 237.

[132] Prudentius, Dittochaeon, ed. A. Dressel, Leipzig 1860, S. 470.

Apocalypsis Joannis.

Bis duodena senum sedes pateris citharisque
Totque coronarum fulgens insignibus agnum
Caede cruentatum laudat, qui evolvere librum
Et septem potuit signacula pondere solus.

Vgl. J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters, S. 10.

[133] Abbild. bei de Rossi, Musaici cristiani, Lief. 16, mit eingehendem Text. — Garrucci, Storia dell' arte cristiana IV, Taf. 237. Das Mosaik ist so wiederholt restauriert und verschönt worden, so daß die Komposition allein als verbürgt gelten darf, nicht die formale Durchführung. Vgl. Kraus, Gesch. der christlichen Kunst II, S. 412. — Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters,

In St. Cosmas und Damian hatte Papst Felix IV. (526—530) auf dem Triumphbogen Christus als Lamm zwischen den Evangelistensymbolen und vier Engeln anbringen lassen, darunter wieder die 24 Ältesten mit ihren Kronen[134].

Das bei dieser apokalyptischen Szene ausgebildete Motiv überträgt sich nun aber auf verwandte Darstellungen, auf die Apostel, auf Heilige, Selige und Märtyrer, die um einen Mittelpunkt angeordnet werden und in der gleichen symmetrischen Form ihre Kronen mit den Mantelzipfeln fassen und emporhalten.

Schon zu Ravenna ist in dem orthodoxen Baptisterium am Anfang des 5. Jh., also noch vor San Paolo in Rom, die Darstellung auf die zwölf Apostel angewandt, die um die Kuppel mit dem Bilde der Taufe geschart sind, ihre Kronen emporhalten und in derselben hastigen aufgeregten Weise ausschreiten. Hier ist zum ersten Male auch die Reihe um eine ganze Kuppel herumgezogen, wobei dann natürlich in der Mitte die Figuren sich begegnen müssen[135].

Aus der karolingischen Zeit sind vor allem zwei große Darstellungen noch erhalten, am Triumphbogen der Basilika von San Prassede und von San Cecilia in Trastevere in Rom. Die Arbeiten

Fig. 44. Christus in der Glorie, die Ezechiel- und Isaias-Vision in der Bibel von San Callisto.

S. 5. — Eug. Müntz, L'ancienne basilique de Saint-Paul hors les murs: Revue de l'art chrétien IX, 1898, p. I, 108. Vgl. die Bemerkung von A. Pératé bei A. Michel, Histoire de l'art I, I, p. 51. — Venturi, Storia dell' arte Italiana I, p. 276. Den Zustand am Ende des 17. Jh. gibt der Stich bei Ciampini, Vetera monimenta 1690, I, pl. LXVIII. Eine perspektivische Ansicht des Triumphbogens bei Essenwein, Ausgang der klassischen Baukunst, Tafel zu S. 39.

[134] de Rossi, Musaici, Lief. 5. — Garrucci, Storia IV, pl. 253. — Kraus I, S. 419. Nur der oberste Teil der Ältesten ist erhalten geblieben. Michel I, I, p. 71. — Venturi I, p. 273. — G. Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes I, p. 184.

[135] Die beste Abbildung in den polychromen Meisterwerken aus Italien, Lief. 3. — Garrucci IV, S. 34, Taf. 226. — Kraus, Gesch. der christlichen Kunst I, S. 429. — Die Entstehung des Baues fällt unter Bischof Ursus (400—410), die Ausschmückung mit Mosaiken nach Agnellus unter Bischof Neo (425—430). Das Mittelmedaillon stark verändert. Vgl. J. P. Richter, Die Mosaiken in Ravenna, S. 11 und Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, S. 10. — F. von Thiersch i. d. deutschen Bauzeitung XXXII, 1898, S. 447.

gehörten zu den unter Papst Paschalis (817—828) ausgeführten Mosaikgemälden. In San Prassede[136] sind an dem Triumphbogen zwei verschiedene Szenen zusammengefaßt: der Zug der Heiligen nach dem himmlischen Jerusalem, das nach der Apokalypse, Kap. XXI, hier zum ersten Male wie eine Pfalz dargestellt ist, und ihre Vereinigung mit dem Salvator. Bei der ersteren liegt das Vorbild der 24 Ältesten der Apokalypse zugrunde: die Heiligen der oberen Reihe erscheinen in der bekannten Haltung, die Kronen mit den Mantel-

Fig. 45. Die 24 Ältesten im Codex aureus von St. Emmeran in München.

zipfeln fassend und emporreichend. Dargestellt sind Christus in der Höhe schwebend zwischen den drei Erzengeln und Moses und Elias. Unten links die hl. Praxedis und sechs Apostel, rechts Maria, Johannes der Täufer und sechs Apostel. Außen um den Triumphbogen sind dann die 24 Ältesten selbst ausdrücklich

[136] Garrucci, Storia IV, S. 111, Taf. 285. Il germe delle idee qui espresse è veramente nell' Apocalissi, ma guardiamoci di credere che quelle visioni le-ansi volute figurare. — de Rossi, Musaici, Lief. 5, Nr. 10; Lief. 9, Nr. 18. — Über die Deutung vgl. Liber pontificalis, ed. Duchesne II, p. 54. — Eingehend über die Deutung Th. Frimmel Die Apokalypse, S. 5 und E. Müntz, in der Revue archéologique XXVIII, p. 172. — St. Beissel, Die römischen Mosaiken vom 7. Jh. bis zum 1. Viertel des 9. Jh.: Zs. f. christliche Kunst X, 1895, S. 148. Vgl. hierzu die Bemerkungen von Strzygowski, Der Dom zu Aachen, S. 87.

dargestellt, wie sie dem thronenden Lamm huldigen und ihre Kronen darbringen. Diese Darstellung in San Prassede, die nur wenige Jahre nach der in Aachen ausgeführt ist, ist als nächste Parallele zu dieser von besonderem Wert. In St. Cecilia[137] hatte der Papst an dem Triumphbogen auf dessen unterem Teile die 24 Ältesten mit ihren Kronen dargestellt, die sowohl der großen Gestalt des segnenden Christus in der Apsis wie der thronenden Madonna über dem Scheitel der Apsis ihre Kronen entgegenstreckten. Eine dritte große Darstellung aus dem 9. Jh. befand sich in Rom im lateranensischen Triclinium[138].

Und wenn auch die Szene der Apokalypse vergessen ist, so bleibt doch das charakteristische Bewegungsmotiv zurück und Märtyrer und andere Heilige erscheinen in einer ganzen Reihe von altchristlichen Kirchen in der bekannten Haltung der Ältesten mit ihren Kronen, fast ohne jede Abänderung der Bewegung. So schon in dem Cimitero di San Valentino an der Via Flaminia[139], in dem Cimitero di Generosa ad Sextum Philippi[140] vor den Toren Roms, in dem Mosaik des Baptisteriums des Bischofs Soter in Neapel[141], in dem Mosaik der Capella di San Venanzio[142], beim Baptisterium des Lateran, in San Pietro ad vincula[143], in dem verschwundenen Mosaik in San Salvatore bei der Peterskirche[144], in San Prisco zu Capua[145], in der Kathedrale zu Parenzo[146], in St. Maria in Pallaria[147], in Nepi[148], in St. Maria in Porto fuori[149], in San

Fig. 46. Die 24 Ältesten in der Trierer Apokalypse.

[137] Garrucci, Storia IV, S. 118, Taf. 292. — de Rossi, Musaici, Lief. 11, Taf. W. — Liber pontificalis, ed. Duchesne II, p. 56. — Frimmel, Die Apokalypse, S. 7. — Beissel i. d. Zs. f. christl. Kunst X, S. 181. Die Mosaiken der Bogenwand 1725 untergegangen, waren aber aus Zeichnungen bekannt.

[138] Panvinius, De sacrosancta basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi libri IV: Extra absidam. in pariete e musivo quque picti sunt XXIIII seniores et aliquot ex CXLIIII mille signatis Apocalypsis cum quatuor angelis ab imperito artifice. Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: E. Müntz, Revue archéologique, 3. sér. Bd. III, p. 1. — Michel I, I, p. 84.

[139] Garrucci, Storia II, p. 92, Taf. 84, 4.

[140] Garrucci, Storia II, p. 94, Taf. 85, 1.

[141] Ainalof, Mosaiken des 4. u. 5. Jh., St. Petersburg 1895, S. 139 (russisch). — Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale 1895, S. 139, I, pl. 2, p. 47.

[142] Garrucci IV, p. 86, Taf. 271, 272. — St. Beissel i. d. Zs. f. christliche Kunst X, S. 113.

[143] Garrucci IV, p. 92, Taf. 275.

[144] Gestiftet von Papst Paul I. (757—767). Beschrieben von Grimaldi, Cod. Vat. p. 30: ornabat . . faciem ipsius aedis S. Mariae in turri habebatque Salvatorem in rota stellata sedentem in sede gemmata benedicentem . . . hinc inde tres angeli per latera venerabundi, infra quatuor seniores hinc inde coronas offerentes, in quorum medio erat aer ignitus. Nach der Zeichnung von Grimaldi im Codex Barberinus abgebildet bei Garrucci, Taf. 589. Das Bewegungsmotiv des Haltens unter dem Mantel auch in S. Maria antiqua: J. Wilpert in L'Arte 1910, p. 87.

[145] de Rossi im Bulletino di archeologia cristiana 1871, p. 156. — Garrucci IV, p. 63, Taf. 254. — M. G. Zimmermann, Giotto, S. 10, 25, 41. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 425.

[146] Garrucci IV, p. 92, Taf. 276.

[147] Michel, Histoire de l'art I, I, p. 89.

[148] Michel a. a. O. I, I, p. 91. — Venturi, Storia dell' arte Italiana III, p. 862. Ebendort III, p. 723 in der Krypta zu Anagni.

[149] Garrucci V, p. 74, Taf. 349, 1, 2.

Apollinare nuovo[150] und in St. Maria in Cosmedin in Ravenna[151], endlich in dem Apsismosaik von San Ambrogio in Mailand[152].

Vor allem gehört nun aber die Darstellung der karolingischen Kunst des Frankenreiches an. Nicht weniger als drei große Darstellungen sind uns in kaiserlichen Prachthandschriften erhalten, von einer vierten haben wir durch ein Gedicht Alkuins Nachricht.

Schon in der Bibel Karls des Kahlen in Paris erscheint auf dem der Apokalypse gewidmeten Blatt zu Füßen des thronenden Salvator einer der 24 Ältesten[153]. In der Bibel von San Callisto, die den unvergleichlich reichsten Schatz szenischer Motive bietet, sind auch die apokalyptischen Entlehnungen später vertreten: auf einem Blatte oben dargestellt der bärtige Christus, in der Mandorla, ein aufgeschlagenes Buch auf den Knieen haltend, umgeben von Cherubim und den Evangelistensymbolen. Darunter die 24 Ältesten, alle in der gleichen starkbewegten Haltung emporblickend (Fig. 44). Die Darstellung der römischen Handschrift zeigt die reihenweise Anordnung wie auf den italienischen[154] Triumphbogenmosaiken. Der Kuppelkomposition nähert sich dagegen die merkwürdige Abbildung in dem Codex aureus von St. Emmeran in der Münchener Bibliothek[155]. In einem Medaillon erscheint in der Höhe das Lamm, auf einer Rolle stehend. Darunter sind die 24 Ältesten in zwei konzentrische Kreise geordnet, die einen sind in hastiger und gewaltsamer Bewegung, von ihren Sitzen aufgesprungen, die hinter ihnen halb sichtbar sind, andere sitzen noch auf ihren Stühlchen, und alle bieten ihre Kronen mit einer fast stürmischen Bewegung dem Lamme dar. In den unteren Zwickeln sind Erde und Meer als Neptun und Tellus personifiziert abgebildet (Fig. 45).

Und endlich bringt ein Gedicht Alkuins, das die Tituli zu einem mit Buchmalereien geschmückten Exemplar seiner Evangelienredaktion enthielt, Verse, die uns bis ins einzelne genau eine Beschreibung der Bilder geben, wie sie uns aus der Münchener Handschrift bekannt sind[156]. Dieser verloren gegangene Kodex war das Vorbild oder ein älterer Bruder der Münchener Handschrift und ist durch die Erwähnung Karls des Großen als rex zugleich sicher datiert, als v o r dem J. 800 entstanden. Die Überschrift lautet: Isti in altera pagina, ubi agnus pictus et XXIV seniores et terra et mare; und die auf die Hauptdarstellung selbst bezüglichen Verse:

Cana caterva cluens vatum et venerabilis ordo
Coetus apostolicus sertis caelestibus instans
Laudat, adorat, amat, devoto pectore timet.

Zu diesen Prachthandschriften kommen nun noch Abbildungen in den der karolingischen Zeit an-

---

[150] Garrucci IV, p. 51, Taf. 242, 243.

[151] Garrucci IV, p. 50, Taf. 241, 1.

[152] Entstanden um 832. Abb. bei du Sommerard, L'art au moyen-âge, Album, ser. IX, pl. 18.

[153] Diese Deutung, wie sie Leitschuh, Gesch. der karolingischen Malerei, S. 220 gibt, dürfte die richtige sein. So verstehe ich auch die Deutung bei Frimmel, Die Apokalypse, S. 53, Anm. 1.

[154] Aufnahmen von Westwood, The bible of the monastery of Sanct Paul near Rome, Oxford 1871. Neue Aufnahmen in Originalgröße sind durch das italienische Unterrichtsministerium veranlaßt worden. Über die Datierung vgl. Kemmerich, Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland, S. 33. Rekonstruktion bei Rohault de Fleury, La messe, pl. 248. Bibliographie bei Cabrol, Dictionnaire III, p. 864. Abb. des Blattes bei W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums I), Münster 1912, S. 202, Taf. IX.

[155] Auf fol. 6v der Handschrift. Vgl. Jul. v. Schlosser, Beiträge zur Kunstgeschichte a. d. Schriftquellen des frühen Mittelalters: Sitzungsberichte d. Wiener Akademie phil.-hist. Kl., Bd. CXXIII, 1891, S. 112. — Abb. bei Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie II, pl. 5. — L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen, Taf. 8. — Kuhn, Geschichte der Malerei I, S. 175 u. Woermann, Gesch. d. Kunst II, S. 110. — Cabrol, Dictionnaire III, p. 853. Über die Hs. P. Col. Sanftl, Dissertatio in aureum et pervetustum ss. evangeliorum codicem monasterii s. Emmerami Ratisbonae, Regensburg 1786, die Tituli bei Traube, Poëtae latini III, 1, p. 252. — Vgl. Beissel, Bilder a. d. Geschichte der altchristlichen Kunst und Liturgie in Italien, S. 136, 208. Bibliographie bei Cabrol III, p. 856.

[156] Die Tituli bei Dümmler, Poëtae latini I, p. 292 aus dem Cod. lat. 5577 der Bibl. nat. zu Paris. Die Verse waren schon von Janitschek, Adahandschrift, S. 25 erwähnt, die Übereinstimmung der geschilderten Darstellungen mit dem Codex aureus von München hatte auch schon Leitschuh (Geschichte der karolingischen Malerei, S. 223) richtig erkannt. Der Beweis eingehend durchgeführt von J. v. Schlosser, Beiträge a. a. O. S. 107. Abgedruckt auch bei v. Schlosser, Quellenbuch z. karol. Kunstgeschichte, S. 398, Nr. 1057.

Auch die merkwürdige Beschreibung einer Vision in der Vita s. Anskarii c. 3 (bei v. Schlosser, Quellenbuch z. karol. Kunstgesch. S. 342, Nr. 950) kann nur durch bildliche Vorstellungen entstanden sein. Sie gibt die typische Anordnung dieser Komposition.

gehörenden Bilderhandschriften der Apokalypse, vor allem in der vom Ende des 8. oder Anfang des 9. Jh. stammenden Apokalypse[157] der Trierer Stadtbibliothek (Cod. C. 31) und der eng verwandten Schwesterhandschrift, die auf das gleiche Vorbild zurückgeht, dem Cod. 364 der Bibliothek zu Cambrai[158]. In dem abgebildeten Blatt (Fig. 46) aus dem Trierer Codex sind die 24 Ältesten von ihren Sitzen aufgesprungen und bringen Christus ihre kranzartigen Kronen dar[159]. Während bis zum 9. Jh. diese Darstellung im Süden wie im Norden außerordentlich häufig ist und für die Dekoration des Triumphbogens ein Lieblingsmotiv darstellt, hierfür fast als kanonisch erscheint, verschwindet die Szene nach dem 9. Jh. im Norden fast vollständig aus der monumentalen Dekoration[160]. Am Ende des 10. Jh. entsteht in dem

---

[157] Im Cod. C. 31 zu Trier ist es die 14. Abbildung. Vgl. FRIMMEL, Die Apokalypse, S. 22.

[158] Die Hs. in Cambrai (Cod. 364), die bisher kaum Beachtung gefunden hat, ist ein Band von 48 Bll., 31×23,5 cm groß (die Trierer Hs. 26×21,6 cm), bezeichnet auf Bl. 2a Apokalyps(is) cum ymaginibus depictis. Die Zeichnungen sind wie in Trier mit der Feder in Braun ausgeführt, ziemlich sicher im Strich, aber unregelmäßig. Die Bilder sind reich und derb koloriert ohne Modellierung in dünnem Farbenauftrag, die Farbe ist durchweg besser erhalten als in Trier, fast nirgend abgeblättert. Ich verzeichne hier die Paralleldarstellungen des Hs. von Cambrai zu der Trierer (die Nummern in dieser nach FRIMMEL). Cambrai 2b = Trier 1. 3a = 6. 4b = 8. 5b = 9. 6b = 10. 7b = 11. 8b = 12. 9b = 13. 10b = 14. 11b = 15 12b = 17. 13a = 22. 14a = 24. 15a = 25. 16a = 26. 17a = 27. 18a = 28. 19a = 29. 20a = 30. 21a = 31. 22a = 32. 23a = 33. 24a = 34. 25a = 35. 26a = 36. 27a = 37. 27 bis a = 38. 28a = 40 (abweichend). 29a = 41. 30a = 43. 31a = 44. 32a = 45. 33a = 46. (47—56 aus der Trierer Hs. fehlen in Cambrai.) 34a = 57. 35a = 60. 36a = 63 u. 64. 37a = 65. 38a = 66. 39a = 67. 40a = 68. 41a = 69. 42a = 70. 43a = 71. 44a = 72. 45a = 73. 46a abweichend von 74. Abb. der Hs. bei ROH. DE FLEURY, Les Saints de la messe. VIII. St. Jean evang. pl. 35.

[159] Es handelt sich hier um zwei getrennte Darstellungen. Zunächst um Apocalypsis IV, v. 4—21 in circuitu sedis sedilia viginti quatuor, et super thronos viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis, et in capitibus eorum coronae aureae. Erst in v. 10 folgt dann die auf den Darstellungen der 24 Ältesten gewöhnlich geschilderte Szene, wie die Greise von ihren Sitzen aufgestanden sind, dem thronenden Herrn huldigen und ihm ihre Kronen darbringen (vgl. die obige Abb., Fig. 46). Auch in der Gruppe der spanischen Apokalypsen erscheint der v. 4 dargestellt. Vgl. die Abb. Nr. 18 der Apokalypse (J. II, 1, Cod. XCIII) zu Turin (nach FRIMMEL, Die Apokalypse, S. 44). Ebenso die Abbildung in der Apokalypse von St. Sever der Bibl. nat. zu Paris, lat. 8878, fol. 199 (L. DELISLE, Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus: Mélanges de paléographie et de bibliographie, Paris 1880, p. 117, 142). In dieser merkwürdigen Hs. ist auf fol. 121b und 122a eine doppelseitige Abbildung gegeben. In kreisrundem roten Felde oben der sitzende Christus, in der Linken ein Zepter, in der Rechten eine Tafel, auf ihr das Lamm — darunter die vier Evangelistensymbole — endlich am Rande die 24 Ältesten gekrönt, auf Stühlen sitzend, mit der Rechten einen Kelch erhebend, in der Linken eine Fiedel haltend. In der Darstellung der spanischen Apokalypse des Beatus in Paris (Bibl. nat., nouv. acquis. lat. 1366) sind fol. 138 die 24 Ältesten in zwei Reihen mit Kronen, aber ohne sonstige Beigaben dargestellt. Auch in der aus dem Kloster St. Amand stammenden Apokalypse des 8. Jh. in der Bibliothek zu Valenciennes, Cod. 122 (92) ist auf fol. 15a eine ähnliche Darstellung (für die Schilderung der turba magna ex omnibus gentibus et linguis). In der französischen Apokalypse Bibl. nat. fonds franç. 7013 erscheinen die 24 Ältesten noch ganz in der alten Weise. Vgl. FIRMIN DIDOT, Apocalypses figurées manuscrites et xylographiques, Paris 1870, p. 55.

In der Apokalypse der Kgl. Bibliothek zu Bamberg (Cod. A. II. 42) sind beide Szenen hintereinander dargestellt, auf Bl. 7 die Illustration von cap. IV, V. 4: Die Ältesten mit den Kronen auf dem Haupt, auf Bl. 8 die Illustration von cap. IV, V. 10: Die Ältesten, wie sie ihre Diademe huldigend vor dem Throne niederlegen.

[160] Die Illustrationen der Apokalypse, bei denen durch die Textworte die Darstellung gefordert war, sind hier natürlich auszuscheiden. Nur wie eine Reminiszenz erscheint die Abbildung im Cod. Addit. 11695 des Britischen Museums (BOND u. THOMPSON, Facsimiles of manuscripts and inscriptions III, pl. 49), wo oben über dem thronenden Salvator 12 Älteste auf Stühlen dargestellt sind. Zu den Hsn. der Apocalypse im allgemeinen HASELOFF bei MICHEL, Hist. de l'art I, II, p. 751.

In Italien hält sich die Darstellung in einzelnen archaisierenden Malereien noch geraume Zeit, so an der Wende vom 11. zum 12. Jh. in der Kirche des hl. Abbondius bei Rom: über der Apsis am Triumphbogen übereinander das Lamm und das Brustbild Christi. Zur Seite des Bogens die Ältesten, die ihre Kronen darbringen (DOMENICO TUMIATI, La chiesa dei SS. Abbondio ed Abbondanzio in Rignano Flaminio presso Roma: L'Arte I, p. 123. Noch in der Mitte des 13. Jh. erscheint sie in der Krypta zu Anagni (BARBIER DE MONTAULT i. d. Annal. archéol. XVII, p. 35. — PIETRO TOESCA, Gli affreschi della cattedrale di Anagni: Gallerie nazionali Italiane V, 116, 165, Taf. XII). Auch in der Marienkirche zu Karlstein befand sich eine entsprechende Darstellung (J. NEUWIRTH, Mittelalterliche Wandgemälde der Burg Karlstein in Böhmen: Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I, Prag 1896, S. 23). Über das Fortleben der Darstellung noch im 12. Jh. vgl. GERH. FICKER, Der Mitralis des Sicardus, Leipzig 1889, S. 19. — Die Szene ist noch genau beschrieben im Malerbuch vom Berge Athos (GOD. SCHÄFER, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, S. 242: — zu Apocal. cap. IV, 1, 2): „Zu der einen und der anderen Seite sitzen die vierundzwanzig Ältesten auf goldenen Thronen, tragen weiße Gewänder und goldene Nimben um ihre Häupter, und sie halten in ihren Händen in der Rechten goldene Schalen mit Räucherwerk und in der Linken Zithern."

Kloster Petershausen unter dem kunstsinnigen Abte Gebhard ein kostbares Kunstwerk, ein goldenes Antependium, das noch einmal diese Darstellung wiederholt. Um das Bild des thronenden Christus in einer kreisrunden Mandorla reihen sich die Cherubim, dann die neun Chöre von Engeln, die Schalen in den Händen tragen, und endlich die 24 Ältesten, „die ihre Kronen gleichsam vor dem Thron des Herrn niederlegen“[161].

Datierungsfragen.

Die strenge Beweisführung, daß die in Aachen erhaltene Komposition wirklich noch karolingisch sei, hätte nun weiter zu gehen: es wäre der Stil der erhaltenen Reste genau zu analysieren. Die flaue und in der Zeichnung charakterlose Darstellung, die heute die Kuppel des Aachener Münsters schmückt, besagt natürlich gar nichts mehr und kann keine bestimmte Sprache mehr reden. Die dürftigen Reste der eigentlichen unmittelbaren Vorzeichnungen der Mosaiken sind zu gering, um sichere Schlüsse zu erlauben. Es bleiben die flotten Skizzen und Zeichenversuche an der Kuppel übrig und die Einzelfiguren an den Gewölben des unteren und oberen Umgangs, die mit ihnen in der Art der Behandlung und der Technik ganz übereinstimmen. Sie zeigen jene Form von linearer Weiterbildung und Vereinfachung der antiken Gewandmotive, wie sie uns vor allem aus den Federzeichnungen des beginnenden 9. Jh. entgegentritt. Die schon genannten Bilderhandschriften der Apokalypse in Trier und Cambrai und die Wessobrunner Handschrift in München bieten die nächsten Parallelen. Man muß natürlich den harten Drucker der Gänsefeder in die weicheren gleitenden Linien des Schleppinsels übersetzen. Aber die Übereinstimmung und Ähnlichkeit ist schlagend. Es sei hier noch eine Probe aus der Trierer Handschrift gegeben, die verwandte Haltung und Standmotive der Figuren zeigt. (Fig. 47.)

Fig. 47. Federzeichnungen aus der Trierer Apokalypse.

Und weiter: diese Zeichnungen auf den Gewölben (Fig. 13 bis 17) sitzen auf den nur ganz dünn überschlemmten Quadern — diese erste Schicht kann man noch gar nicht einen Putz nennen. In der Kaiserloge und vor allem an der Stirnseite der Loge nach dem Kaiserthron zu (Taf. IV des Tafelwerkes) sitzen die späteren, dem 10. Jh. angehörigen Malereien auf einem glatten Putz, der ganz deutlich über diese dünne Überschlemmung der Quadern hinweggeht. Es befindet sich also die Haut, die jene Zeichnungen trägt, unter dem Ottonischen Gewande. In der Kaiserloge zeigte der unter der Ottonischen Schicht sitzende Putz auch noch die Spuren einer Dekoration. Wir haben so alle Ursache, jene Reste auch nach dem technischen Befund als schon karolingisch in Anspruch zu nehmen.

Wir rekapitulieren. Es wird seit dem 9. Jh. (bei Walafrid Strabo) in Verbindung mit der sonstigen Ausschmückung des Inneren Mosaik genannt. Im 17. Jh. (bei Noppius) bekommen wir eine genaue technische Beschreibung. Mosaikpasten sind noch in großer Menge im Münster selbst erhalten. Die von

---

S. 247 zu Apocal. cap. VII, 9: „Und von der einen Seite des Thrones zur anderen sind die vierundzwanzig Ältesten und der heilige Johannes neben ihnen.“

[161] Casus Petrihusensis monasterii, l. I, c. 20 (Mon. Germ. SS. XX, p. 632): Tabula . . .auro et gemmis decentissime cooperta. In huius tabulae medietate erat circulus gemmis pretiosis densissime per circuitum adornatus, cuius in medio imago domini nostri Jesu Christi, quasi in maiestate sedentis, pulcherrimo opere habebatur, et in circuitu per planum cherubim, in uno colle habentes quatuor facies et senas alas, et rotae habentes alas et oculos, et novem ordines angelorum habentes in manibus phialas, et viginti quatuor seniores, quasi mittentes coronas suas ante thronum domini. Imagines quoque quatuor evangelistarum in singulis electris pulcherrimo opere habebantur, et per circuitum circuli gemmis pleni, et in ceteris electris aliae imagines, in umbone vero vites .... v. Schlosser, Quellenbuch zur abendländ. Kunstgeschichte S. 238. — Neuwirth, Die Bautätigkeit der Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen: SB. d. Wiener Akademie CVI, 1884, S. 87. Das Prachtstück wird schon unter Abt Berthold (1116—1127) zerbrochen und eingeschmolzen (Cas. mon. Petrihus, l. V, c. 41: Mon. Germ. SS. XX, p. 675).

Petrus à Beeck und Noppius beschriebene, von Ciampini abgebildete Darstellung der 24 Ältesten, eine der karolingischen Zeit vor allem eigene und vertraute Komposition, deckt sich mit den Resten der in der Kuppel erhaltenen Vorzeichnungen, die in Verbindung mit den übrigen zeichnerischen Versuchen im Münster sich dem Stil nach als karolingisch erweisen. Diese malerischen Reste der Kuppel sind aber bestimmt, wie aus ihrer Technik und dem Vergleich mit sonstigen frühmittelalterlichen Mosaiken hervorgeht, nur Vorzeichnungen für Mosaiken, und zwar für die von den Autoren des 17. Jh. beschriebenen und abgebildeten Mosaiken. Damit würde auch die ganze musivische Kuppeldekoration mit Sicherheit dem Anfang des 9. Jh. zuzuschreiben sein.

Die Dekoration.

Wie steht es mit der hier in Aachen verwendeten monumentalen Ornamentik: lassen sich aus dem dekorativen System oder aus den einzelnen verwendeten Motiven Schlüsse auf die Zeitbestimmung ziehen, wo findet diese Ornamentik ihre nächsten Parallelen, ihre Vorbilder?

Die ganze Wirkung der Dekoration in der Kaiserloge wird beherrscht von den großen Mäandern, die durchaus als das zentrale Motiv erscheinen. Dieser Mäander tritt hier aber schon in einer seltsam degenerierten Gestalt auf. Das eigentlich geometrische Element, die rechteckige Brechung der durchlaufenden Bänder ist mißverstanden; das zusammenhängende Gefüge ist in einzelne kleine Felder aufgelöst, die jetzt wie kleine aus Karton geschnittene nebeneinander gesetzte Kästchen oder Schachteln den Einblick gestatten (vgl. Fig. 21 und Taf. V). Der Mäander an sich ist nun das Lieblingsmotiv gerade der Dekoration der Ottonischen Zeit: er kommt schon in St. Johann zu Münster in Graubünden vor, St. Georg auf der Reichenau zeigt zwei große durchlaufende Bänder als Zonenteilung[162], und noch die Kirche zu Burgfelden bringt einen solchen kolossalen höchst komplizierten Mäander[163], wenig später die Kirche zu Vic (Indre-et-Loire)[164].

Fig. 48. Trier. Mosaik im Trierer Provinzialmuseum.

Über die Herkunft des Mäandermotives in der frühmittelalterlichen Kunst braucht hier kein Wort verloren zu werden: in Frankreich wie im deutschen Westen brauchte man gar nicht erneut auf den Süden und den Südosten zurückzugehen: die Fülle der erhaltenen römischen Mosaiken hat vor allem dies Motiv in einer großen Zahl von Vorbildern an die Hand gegeben — für den einfachen wie für den doppelten, den mehrfach gebrochenen, den rücklaufenden Mäander waren hier Anregungen genug gegeben. Das große Mosaik mit der Hochzeit des Admet in Nîmes oder das Mosaik von Villelaure, um nur ein paar zu nennen, geben solche Vorbilder, der ornamentale Rahmen dieser Mosaiken wiederholt das dekorative System, das in erdrückender Zahl von Beispielen uns zumal aus Nordafrika erhalten ist[167]. Aber auch jene spezielle entartete Form

---

[162] F. X. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Taf. I—III.

[163] P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb, Taf. I.

[164] Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, Taf. VI und Abb. in Text.

[165] Abb. bei Paul Gauckler, La mosaïque antique, p. 25. — G. Maruéjol, La mosaïque du mariage d'Admète, Nîmes 1884.

[166] Héron de Villefosse, Les mosaïques romaines de Villelaure (Vaucluse), Paris 1903 (Extr. a. d. Bull. archéol. 1903, p. 3). — Inv. des mosaïques de la Gaule I, Nr. 102.

[167] Man braucht kaum Beispiele zu nennen: eine einfache Durchsicht der afrikanischen Mosaiken genügt. Vor allem das Museum in Tunis mit seinen noch längst nicht ganz gehobenen Schätzen bringt eine Fülle von Exempeln, daneben die Museen von Algier und Constantine. Man könnte etwa besonders nennen das Mosaik von Ouled Agla (Bordj-Bou-Arreridj) und das von Oued Athménia. Ein großes Mosaik aus dem Musée national des antiquités Algériennes,

mit den perspektivisch von der Seite gesehenen einzelnen Kästchen findet sich schon in der spätrömischen Provinzialkunst: ein spätes Mosaik aus der Nähe von Gerona gibt uns im nordöstlichen Katalonien[168] eine unmittelbare Parallele zu jener Aachener Dekoration, und ein Mosaikboden von Ouled Agla in Nordafrika[169] wie ein in der Johann-Philipp-Straße in Trier 1892 gefundenes Mosaik im Trierer Provinzialmuseum[170] zeigt deutlich die Auflösung in die einzelnen nebeneinander gestellten Schachteln (Fig. 48). Noch die im Anfang des 6. Jh. ausgeführten fränkischen Dekorationen des Trierer Domes weisen das Motiv auf[171].

In der Malerei der Bilderhandschriften spielt der Mäander natürlich auch frühzeitig schon eine große Rolle. Man möchte hier für die karolingische Zeit insbesondere auf den Codex aureus von St. Emmeran und den Codex aureus von Lorsch in der Batthyányschen Bibliothek in Karlsburg hinweisen, der in dem Titelbilde in zwei verschiedenen Ausgestaltungen den Mäander bringt — die Handschrift ist vielleicht in Aachen entstanden[172]. Auch in Ottonischen Bilderhandschriften kommt der umgebildete Mäander in den verschiedensten Formen vor, so in dem Evangeliar Ottos II.[173], in dem Antiphonar von Prüm[174], in dem Lütticher Evangelistar in Paris[175]; die letztgenannte Handschrift bringt auch wieder die perspektivischen Schachteln.

In der Monumentalmalerei tritt dann im 11. und 12. Jh. der Mäander als Hauptmotiv wieder zurück; er erscheint noch einmal im 11. Jh. in St. Lucius zu Werden[176], in der ersten Hälfte des 12. Jh. in Knechtsteden[177]; aber er hat nicht mehr die alte Breite und Bedeutung, ist kleinlich und aufgelöst — und dasselbe ist sein Schicksal in der romanischen Wandmalerei Frankreichs, in St. Savin[178], St. Jean de Poitiers[179], Saint-Chef (Isère)[180], Saint-Romain-le-Puy[181] und weiter etwa in der Kirche St. Croix à la Charité (Nièvre), St. Lazare in Avallon (Yonne), in St. Philibert zu Tournus, in Deutschland etwa in Prüfening[182], in der Johanneskapelle zu Pürgg, am Karner zu Hartberg[183], in der alten Kirche zu Frauenchiemsee[184], dazu in S. Carlo di Prugiasco im Schweizer Kanton Tessin[185].

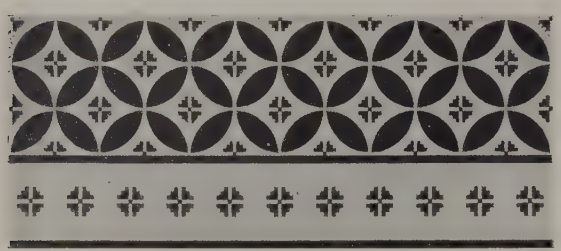


Fig. 49. Trier. Römisches Mosaik, gefunden unter dem alten Dom.

das einen mächtigen Mäander in Rot, Gelb, Grün auf Schwarz zeigte, war 1900 auf der Pariser Weltausstellung ausgestellt. Literatur über die ganze Gruppe bei GAUCKLER, La mosaïque antique, p. 23. Vgl. Ders., La mosaïque romaine en Afrique: Tour du Monde 1896, p. 329. — TOUTAIN, Les cités romaines de la Tunisie, p. 112. — Das Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II. Tunisie (bearb. v. Gauckler), Paris 1910, gibt eine Menge Motive an die Hand (vgl. das Register p. 345).

[168] GIRBAL, Memoria acerca del mosaico romano en la heredad llamada Torre de Bell-lloch (bei Gerona) 1876. — J. DE LAURIÈRE, La mosaïque romaine de Girone: Bulletin monumental, 6. ser. XIII, 1887, p. 235, m. Taf. p. 248.

[169] Recueil des not. et mém. de la soc. archéol. du départ. de Constantine XXVI, 1890, p. 230.

[170] Das oben abgebildete Mosaik erwähnt Westdeutsche Zs. XII, 1893, S. 397. — Inventaire des mosaïques I, Nr. 1245.

[171] V. WILMOWSKY, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden. Fränkische Periode, Taf. VI.

[172] ROBERT SZENTIVÁNYI, Der Codex aureus von Lorsch, jetzt in Gyulafehérvár: Studien u. Mitteilungen z. Gesch. d. Benediktinerordens XXXIII, 1912, S. 130, Taf. zu S. 144.

[173] Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 8851, fol. 11b, 12a.

[174] Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 9448, fol. 14b.

[175] Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 17325, in den verschiedensten Abwandlungen fol. 3b, 4a, 22a, 27a, 29a. Dazu zu nennen München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 15903 u. 15713 (beide aus Salzburg). Weitere Beispiele dürften überflüssig sein.

[176] CLEMEN, Romanische Wandmalereien der Rheinlande Taf. 4 u. 5. Vgl. unten S. 91.

[177] CLEMEN, ebenda, Taf. 15. — Ders., Kunstdenkmäler, der Rheinprovinz. Kreis Neuß, S. 40, Taf. I.

[178] GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE, La peinture décorative, pl. I.

[179] JULES PASSEPONT, Etude des ornements I, p. 104. — R. DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse en France à l'époque romane, p. 555.

[180] GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE, a, a. O. pl. IX.

[181] J. DECHELETTE et E. BRASSERT, Les peintures murales du moyen âge et de la renaissance en Forez, Montbrison 1900, p. 24 u. Taf. 4 u. 5.

[182] J. A. ENDRES, Romanische Malereien in Prüfening: Die christliche Kunst II, 1905, S. 160.

[183] Jos. GRAUS i. d. Mitteilungen der österreichischen Zentralkommission, N. F. XXVIII, 1902, S. 78, Taf. 9 u. 11.

[184] Unter der flachen Decke im Seitenschiff ist der Mäander in Purpurbraun und Weißgrau mit eingeritzten Umrißlinien noch gut erhalten.

[185] G. R. RAHN, I monumenti artistici del medio evo nel cantone Ticino, Bellinzona 1894, p. 257, Fig. 146. Vgl. auch Mitteilungen d. antiquarischen Gesellschaft von Zürich

Unter den in der Einrahmung der Kaiserloge vorkommenden Motiven fällt vor allem das eine auf, das, an jeder Seite wiederholt, einen langen Streifen mit durcheinandergeflochtenen Kreisen zeigt (Fig. 23). Es ist nicht nur jenes einfache Motiv, das die dekorativen römischen Skulpturen und vor allem die römischen Mosaiken wieder in einer solchen Fülle von Beispielen zeigen, mit den verflochtenen Kreisen, bei denen das Zentrum der tieferliegenden zweiten Reihe in der Mitte zwischen der ersten und dritten liegt[186], sondern es kommt das Motiv des aus Kreissegmenten bestehenden Sternes dazu.

Aber auch das Motiv des Sternes in dem fortlaufenden aus Kreissegmenten gebildeten Fries findet sich schon in römischen Mosaiken auf gallischem Boden, etwa in einem großen Mosaik von Troyes[187] auf einem Mosaik in Lescar[188] oder in dem Mosaik von Oberweis im Provinzialmuseum zu Trier (Fig. 49)[189].

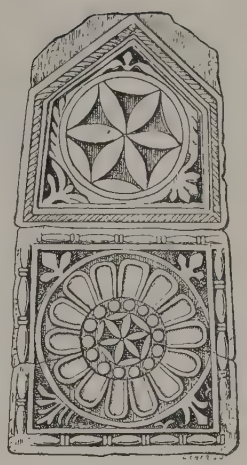


Fig. 50. Reliefs von der Außenfront von St. Jean in Poitiers (nach Courajod).

Es kommt aber dieses Motiv auch vor, der römischen Provinzialkunst entliehen, in Kunstwerken der merovingisch-fränkischen Periode, etwa auf dem kleinen Reliquiar des Museums von Poitiers (Fig. 51), auch auf den skulptierten Steinplatten an der Außenseite von St. Jean in Poitiers, die beide wohl ins 6. Jh. gehören (Fig. 50)[190], auf dem Grabstein des Bischofs Boëtius zu Venasque (Vaucluse)[191] oder auf dem der vorkarolingischen Zeit angehörenden Türsturz zu Engelsstadt (Kr. Bingen)[192], in einer ganzen Zahl von Exemplaren in der ausgedehnten Truppe der merovin-

XXI, Heft I, S. 6; II, S. 47. Interessant ist es, daneben zu verfolgen, wie der einfache Mäander, sicherlich den Malereien entnommen, in der französischen dekorativen Plastik seine Stelle findet, so an den Portalen der Kirchen zu Souillac (Lot), zu Charlieu (Loire), zu St. Gilles. Dazu ein Beispiel aus Deutschland, sicher unter französischem Einfluß: das Portal im südlichen Seitenschiff des Domes zu Trier.

[186] Für dekorative römische Skulpturen auf französischem Boden sei auf die Laibung des Triumphbogens von Die verwiesen (Jules Formigé, Les arcs de la Narbonaise: Congrès archéol. de France, LXXVI. session, II, pl. zu p. 72). Das Motiv findet sich dann überall, soweit die römischen Mosaiken reichen, in Oudna im Hause der Laberier (Gauckler i. d. Monuments et mémoires der Fondation Piot III, p. 200, pl. 22), in Saint-Leu in Algier (Revue africaine VI, p. 462. — Gsell, Mon. antiques de l'Algérie II, p. 19, Fig. 87), in dem Mosaik von Rusguniae (H. Chardon, Fouilles de Rusguniae: Bulletin archéologique 1900, p. 140, pl. V) und überall sonst in Nordafrika, in Sizilien etwa im Orpheusmosaik im Museum zu Palermo, in Nîmes (Gauckler, La mosaïque antique, p. 25), zu Horkstow-Hall in England (S. Lysons, Reliquiae Britannicae Romanae, London 1813, I, pl. 1), auf dem Mosaik im Museo civico zu Bologna, auf dem Paviment der Basilica Liberiana (De Rossi, Musaici, pl. 50), dem Mosaikboden aus der Villa zu Tetingen (Metz, Museum), endlich wiederholt in den Rheinlanden, im Trierer Provinzialmuseum auf zwei Mosaiken, die an der Stelle des Museums selbst und der römischen Bäder gefunden sind, oder auf dem unter dem Dom gefundenen Mosaik (Fig. 49 oben — nach v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden. Römische Zeit, Taf. V); auf einem Mosaik im Museum zu Köln. Die beiden Bände der Inventare der gallischen und tunesischen Mosaiken erwähnen dies Motiv allenthalben. Und diese Zeichnung hält sich ebenso noch in der nachrömischen Zeit, in Italien etwa in den Stuckornamenten in den Chorarkaden von San Vitale zu Ravenna, in Spanien in dem merkwürdigen Mosaik von Mallorca (Manuel de Assas im Museo español de antiguedades VIII, p. 259, pl. 11) oder in westgotischen Reliefs von der Kirche von San Ginés in Toledo (Monumentos arquitectonicos de España. Toledo I, pl. 4) und den etwa dem 6. Jh. angehörigen Kanzelreliefs zu Loja (Rohault de Fleury, La messe, pl. DCXXV).

[187] M. Fléchery, Notice sur la découverte de deux mosaïques de l'époque Gallo-Romaine, Troyes 1578. Extr. du Bull. des travaux de la société des architectes du département de l'Aube).

[188] A. Gorse, Les fouilles de Lescar: Bull. archéol. 1886, p. 428, pl. 17.

[189] J. N. v. Wilmowsky in Hettner, Römische Mosaiken aus Trier 1888, p. VII. — Inventaire des mosaïques I, Nr. 1301.

[190] Abb. bei Courajod, Leçons professées à l'école du Louvre I, p. 324 u. 120, 121. Vgl. P. de la Croix, Étude sommaire du baptistère Saint-Jean de Poitiers 1904.

[191] Abb. i. Congrès archéol. de France, LXXVI. session. Avignon I, p. 282. — Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule II, Nr. 595, p. 239. — Michel, Hist. de l'art I, I, p. 397.

[192] Abb. Altertümer unserer heidnischen Vorzeit V, Taf. 48, Nr. 846. — B. J. LXI, Taf. VI.

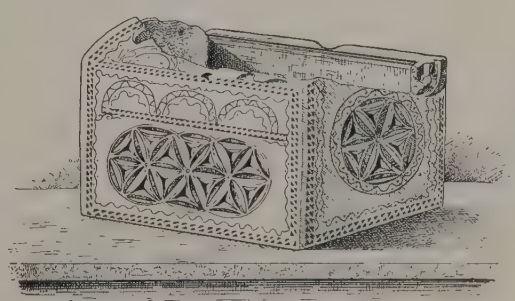


Fig. 51. Reliquienkästchen im Museum zu Poitiers (nach Courajod).

Fig. 52. Aachen. Sternmotive aus der Kaiserloge.

gischen Sarkophage in dem Poitou[193], ganz rein auf dem Flabellum aus Spoleto[194]. Der Stern von dieser Gestalt gehört ebenso zum Formenschatz der gleichzeitigen dekorativen Kunst in Spanien aus der ostgotischen Ära[195].

Es tritt hier schon der sechsteilige Stern auf mit den aus Kreisausschnitten gebildeten Blättern. Woher dies Motiv stammt, darüber kann kein Zweifel sein. Die römischen Mosaiken der nördlichen Provinzen haben es aus den südlichen Provinzen übernommen, zumal aus Nordafrika, so findet es sich etwa in dem Mosaik aus Utika im Louvre, in dem späten Mosaik von Tebessa[196]. Es wird unten noch kurz darüber zu handeln sein, woher dies Motiv in der römischen Provinzialkunst stammt — es ist zunächst aus dem Orient, aus Syrien, übernommen[197].

Die Sternformen, die hier wie gleichzeitig in der Peterskirche zu Werden (s. u.) auftreten, haben nun auch ihre unmittelbaren Vorbilder in dem Formenschatz der provinzialrömischen Kunst von der Kunst der fränkischen Jahrhunderte. Es sei hier noch einmal eine Rekonstruktion des einen in Aachen in der Kaiserloge unvollständig

[193] Vgl. den wichtigen Aufsatz von C. DE LA CROIX, Cimetières et sarcophages mérovingiens du Poitou: Bulletin archéologique 1886, p. 256.

[194] Abb. bei ROHAULT DE FLEURY, La messe, pl. CDLXXXI. Zu nennen auch die Altarplatten von S. Pietro in Ferentillo, ebenda, pl. LVIII. Vgl. E. HERZIG, Die langobard. Fragmente i. d. Kirche S. Pietro i. Ferentillo: Röm. Quartalschrift 1906, S. 57

[195] In der Kathedrale zu Cordova ist eine ganze Reihe von Fragmenten aus älteren, dem 5.—8. Jh. angehörenden Bauten eingemauert. Angabe bei J. AMADOR DE LOS RIOS, Monumentos latino-bizantinos de Córdoba: Monumentos arquitectonicos de España II, pl. I. Vgl. auch die weiteren Beispiele aus der Zeit vor der arabischen Invasion ebenda, Bd. III passim aus Merida und Bd. IX, pl. 39 aus San Isidro in Avila. Ebenso in der Kirche S. Pietro in nave in der Provinz Zamora (ALBR. HAUPT, Westgotische Baukunst in Spanien: Zs. f. Geschichte d. Architektur IV, S. 225).

[196] BALLU, Le monastère byzantin de Tebessa, Paris 1897, pl. VIII.

[197] Vgl. darüber COURAJOD a. a. O. I, p. 322. — A. MARIGNAN, Un historien de l'art français. Louis Courajod, Paris 1899, p. 30 ff. — A. MICHEL, Hist. de l'art I, I, p. 398.

Fig. 53. Ornamentmotive an den Neumagener Skulpturen im Trierer Provinzialmuseum.

erhaltenen gefalteten Sternes gegeben (Fig. 52). Zunächst gehört der Wechsel von runden Feldern und viereckigen Feldern mit symmetrischen Blattornamenten gemeinsam dem 10. Jh. an — auch die Wandmalereien auf der Reichenau weisen ein ähnliches Motiv auf[198]. Die großen viereckigen Felder mit symmetrischen vierblättrigen großen Rosen finden sich wieder in den Wandgemälden von Burgfelden[199]. Den Sternmotiven begegnen wir aber schon in römischen Skulpturen des 2. Jh. in den Rheinlanden und sie erhalten sich dort bis in das 5. Jh.[200]. Frühe Beispiele geben schon die Dekorationen von den Neumagener Skulpturen im Trierer Provinzialmuseum (Fig. 53), man möchte diese Ornamente wieder mit solchen auf gleichzeitigen Mosaiken vergleichen, etwa mit der aus St. Symphorien in Reims, wo in die Kreisausschnitte regelmäßige Blätter eingezeichnet sind[201]. Woher diese Sternform stammt, wird später zu erörtern sein — es ist hier nur der Hinweis darauf von Wichtigkeit, daß eben diese Dekoration schon in der römisch-fränkischen Kunst des Nordens Jahrhunderte lang vor der karolingischen Ära heimisch ist.

Die Dekoration, die in dem einen vermauerten Fenster des Hochmünsters neben dem gotischen Chor noch erhalten ist, fällt nicht nur in der Farbenstimmung auf den ersten Blick scheinbar aus dem Rahmen der sonstigen Ornamente in Aachen heraus, sie gehört aber trotzdem demselben Formenkreis und demselben Ornamentenschatz an. Zunächst berührt sie sich mit dem von Rhoen beschriebenen Ornament, das oben S. 39 in der Fig. 24 rekonstruiert ist. Auch das Motiv der noch heute erhaltenen Malerei mit den in Quadrate eingeschlossenen Halbbogen, das sich hier gewissermaßen über den Grund mit den an

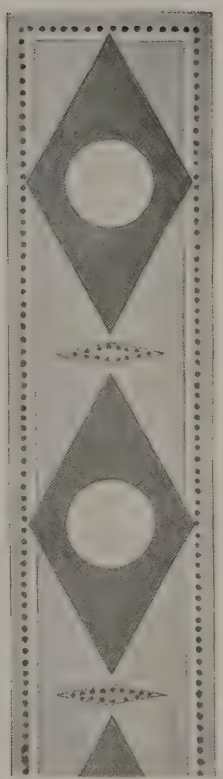


Fig. 54. Aachen. Dekorationsmotiv aus der Kaiserloge.

[198] F. X. Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, Taf. XI. Die runden Felder hier mit Brustbildern von Figuren geschmückt.

[199] Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien, Taf. 43.

[200] Im Trierer Provinzialmuseum bringen die Architekturstücke Inv. 107, 9997 und 10025 (danach die obige Abb.) diese Ornamente. Das Dessin ist hier überall ganz gedeckt. An den Schluß dieser Periode gehört dann der dekorierte Sarkophag, der sich in der einen unterirdischen Grabkammer auf dem altchristlichen Friedhof von St. Matthias in Trier befindet. Es ist überflüssig, weitere Beispiele anzuführen. — Die Museen zu Köln, Bonn, Metz geben Material genug an die Hand. Interessant ist der Vergleich dieser römischen Dekorationen mit der Verzierung der bekannten byzantinischen Elfenbeinkästchen, vor allem des in Würzburg befindlichen, bei dem die Sterne entsprechend den Trierer Parallelen größer sind als sonst und das Ornament zu einem breit füllenden Dessin wird (Abb. bei aus'm Weerth, Fundgruben d. Kunst u. Ikonographie in den Elfenbeinarbeiten des christlichen Altertums u. Mittelalters, Bonn 1912, Taf. XXXIII). Die Liste dieser Kästchen hat Dir. Graeven i. Jahrbuch d. Kunsthistor. Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses XX, 1899, S. 25 gegeben. Vgl. weiter die Aufzählung u. Abb. bei Dalton, Byzantine art and archeology, p. 214.

[201] Abb. bei Ch. Loriquet, La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims, Reims 1862, pl. IV, 1.

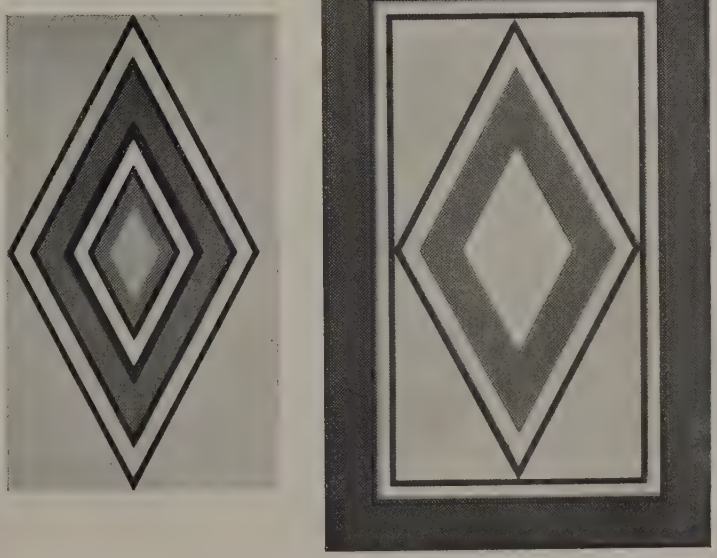


Fig. 55. Trier. Fränkische Wanddekoration im Dom (nach v. Wilmowsky).

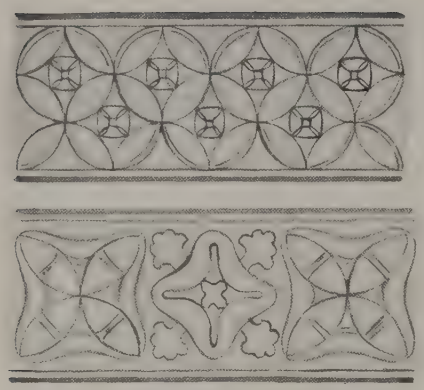


Fig. 56. Fulda.
Malereien in den Arkadenlaibungen der Michaelskirche.

der Spitze abgeschnittenen Pyramiden hinwegspannt, gehört schon den römischen Mosaiken an: man könnte etwa die Mosaiken von La Major, der alten Kathedrale von Marseille, nennen[202] oder die von Jurançon in den Pyrenäen[203]. Es findet sich dann in der karolingischen Zeit, sowohl in der monumentalen Dekoration wie in den Stuckreliefs zu Disentis[204] als in den Bilderhandschriften[205] (Fig. 59 nach Cod. lat. Monac 17011) und wird weiter vom 11. Jh. an ein Lieblingsmotiv der monumentalen Dekoration in Frankreich wie in Deutschland. Plastisch findet es sich etwa im Chor der Kirche Notre-Dame zu Thor (Provence)[206] oder in San Pietro zu Civate in der Lombardei[207] — in der rheinischen Wandmalerei gibt die Dekoration der Westapsis von Knechtsteden (s. u.) eine gute Probe; es wird dort noch davon zu reden sein.

Die Einfassung dieses Streifens, mit den kleinen geometrischen Feldern und den aufgesetzten Tupfen, wiederholt sich im nächsten Jahrhundert bei den Wandmalereien von Werden und Essen und findet Parallelen in den gleichzeitigen Buchmalereien. Was hier im kleinen Maßstab gegeben ist, das Nebeneinander von Feldern verschiedener Form mit geometrischer Umrahmung in regelmäßigem Wechsel, zeigt auch der eine große einrahmende Streifen in der Kaiserloge (Fig. 54). Diese Dekorationsart erscheint zunächst wieder als fremdartig; wir erinnern uns ihrer nicht von den sonstigen frühmittelalterlichen Wandmalereien Deutschlands oder Frankreichs her. Auch hier geben uns die römisch-fränkischen Denkmäler des Nordens wiederum die Vergleichspunkte. Kein merkwürdigeres und kein äußerlich machtvolleres Denkmal dieser Zeit als der Trierer Dom. Auch nach der Verwüstung Triers durch die Normannen stand der alte römische Dom in der Gestalt noch aufrecht, in der ihn der Bischof Nicetius (527—566) im Inneren ausgestattet hatte. Die im 5. Jh. im Inneren ausgebrannte Halle, in der der Mosaikschmuck und die Marmorinkrustation durch die Heftigkeit des Feuers zersprungen und geschmolzen waren, war von dem Frankenbischof in einer Weise dekoriert worden, die in der Farbe eine Nachahmung der römischen Inkrustation bot[208]. In einer Aufteilung der Flächen, wie sie antike und altchristliche Bauwerke zeigen — und sicher hatten die fränkischen Dekorateure noch wohlerhaltene Beispiele dieser Art, etwa im Kaiserpalast oder in den Bädern, vor Augen — ist hier die Wand mit rechteckigen oder runden Feldern bemalt (Fig. 55). Reste dieser Ausschmückung haben sich bis in das 19. Jh. erhalten. Jene Aachener Friese (Fig. 54) erscheinen wie die direkte Übernahme der Trierer römisch-fränkischen Dekorationen.

Eine wichtige Parallele zu diesen malerischen Dekorationen des ersten Jahrtausends geben nun noch die kaum beachteten ornamentalen Malereien in der St. Michaelskirche zu Fulda. Die Kirche ist durch Lange um das Jahr 1854 leider allzu gründlich restauriert worden, dabei sind auch die Ornamente, die sich in den Laibungen der acht Arkadenbögen befanden, völlig übermalt worden[209]. Nach den Berichten aus der Zeit der Restauration waren aber hier neben den Dekorationen des 11. Jh. noch ältere erhalten von

---

[202] Farbige Aufnahme von F. Roustan 1903 im Salon des artistes français ausgestellt (Nr. 3697).

[203] Ch. Cl. le Coeur, Mosaïques de Jurançon et de Bielle (Basses-Pyrénées), Pau 1856, pl. 2.

[204] E. A. Stückelberg, Un motif décoratif du haut moyen âge obtenu à l'aide d'hémicycles disposés deux à deux: Revue Charlemagne 1911, April, p. 90.

[205] Etwa wieder in dem Codex aureus von Lorsch (Rob. Szentivanji i. d. Studien u. Mitteilungen z. Geschichte d. Benediktinerordens XXXIII, 1912, Taf. zu S. 144) oder im Evangeliar von Soissons (Paris, Bibl. nat. Cod. lat. 8850), im ottonischen Evangeliar zu Aachen (St. Beissel, Die Bilder der Handschrift Ottos III. in Aachen, Taf. XX, XXI) oder in dem Evangeliar der Schatzkammer zu Essen (Hu-mann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Taf. XXVI) und noch in dem Evangeliar von München (Cod. lat. Monac. 17011) oder in der Hs. Nr. 138 des Trierer Domschatzes bei der Einfassung der Evangelistenbilder. Überflüssig, weitere Beispiele zu verzeichnen.

[206] Congrès archéol. de France, LXXVI. session. Avignon II, p. 287.

[207] P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, p. 110.

[208] v. Wilmowsky, Der Trierer Dom in seinen drei Hauptperioden. Römische Periode, Taf. VI u. VII (danach die Fig. oben). Reste der Dekorationen, im Laufe der letzten Jahrzehnte (vor der Neuordnung) sehr mißhandelt, im Dommuseum.

[209] L. Hoffmann und H. v. Dehn-Rotfelser, Die

ganz anderer Formengebung, die sich dem antiken Ornament sehr näherten. Diese Ornamente heben sich noch heute deutlich von den späteren ab: es sind drei verschiedene Motive. In dem einen findet sich das Motiv der durcheinandergeschobenen Kreise, in einer Ausbildung, die direkt den Vorbildern

Fig. 57. Fulda. Inneres des Michaelskirche.

der römischen Mosaiken entspricht. Dann folgt ein Streifen, in dem seltsame vierteilige Sterne, die aus Kreissegmenten gebildet sind, wechseln, endlich ein Streifen, am Rande von geknickten Bändern begleitet,

St. Michaelskirche zu Fulda: Mittelalterliche Baudenkmale in Kurhessen IV, 1866, S. 10 erwähnt in den Laibungen der acht Bogen „Malereien, deren noch sehr dem antiken Ornamente sich annähernde Formenbildung sich sehr wesentlich von der einiger erhaltenen Bemalungsreste an den a. d. 11. Jh. herrührenden Teilen der Kirche unterschied“ . . . „Da ohne Zweifel der ursprüngliche Bau Eigils auch schon mit ornamentaler Bemalung ausgestattet

Fig. 58. Mosaik aus Oberweis im Trierer Provinzialmuseum.

in der Mitte mit aufsteigenden dreiblättrigen Blüten, die ineinander gesteckt sind (die beiden ersten Fig. 56). Die drei Friese gehören zu den frühesten Resten einer monumentalen Dekoration in Deutschland; es ist nicht unmöglich, daß sie noch der ältesten Ausschmückung vom Anfang des 9. Jh. angehören — da sie von den dem Umbau 1093 angehörenden Malereien sich deutlich abheben, wird man berechtigt sein, sie jedenfalls wesentlich früher zu datieren; die starke Anlehnung an antike Motive gibt das Recht, sie zum mindesten in das 10. Jh. zu versetzen. Diese großen einzelnen und komplizierten Blumen, vor allem mit den eingezogenen Rändern, finden sich nun auch in merkwürdiger Übereinstimmung vorher schon in römischen Mosaiken des Rheinlandes, vor allem in den Dekorationen jenes seltsamen Mosaiks von Oberweis im Trierer Provinzialmuseum, das eine ganze Auswahl solcher vereinzelter Sterne und Blumen mit gewellten Blättern bringt (Fig. 57).

Wenn man rekapitulieren soll: die im Aachener Hochmünster zur Verwendung gekommenen Ornamente fügen sich durchaus in den Formenschatz des ausgehenden ersten Jahrtausends ein: auch das ein weiterer Grund, der uns das Recht gibt, sie mit den von dem Maler Johannes unter Otto III. geschaffenen Malereien zu identifizieren. Dazu zeigen uns die Ornamente ein auffälliges Festhalten an spätantiken Formen, eine ganz organische Weiterbildung der vor allem in den Mosaiken der römischen Provinzialkunst als einer Hauptquelle für die Ornamentengrammatik enthaltenen Motive. Auch hier eine Kontinuation der monumentalen Überlieferung von der römischen Zeit her bis über die karolingische Epoche hinweg — es wird später noch hierüber weiter zu reden sein.

---

war, läßt sich annehmen, daß die an den Laibungen der acht Arkadenbögen der Rotunde aufgefundenen Bemalungsreste von der ersten Farbendekoration herrührten oder doch nach den noch erkennbaren Mustern derselben im 11. Jh. erneuert worden sind.“ Vgl. auch LANGE, Die St. Michaelskirche zu Fulda, Fulda 1855. — Vgl. die Bemerkungen DEHIOS im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I, S. 107. Eine eingehende Veröffentlichung der Michaelskirche bereitet der verdiente Fuldaer Forscher Prof. Dr. G. Richter vor.

Fig. 59. Evangelist aus Cod. lat. Monac. 17011.

WERDEN.

Wandmalereien in der Peterskirche.

Literatur.

Prisak, Kirchen und Bauwerke: Kölner Domblatt 1844, Nr. 100. — Wulff, Die Abteikirche in Werden a. d. Ruhr: Baudris Organ für christliche Kunst XVI, S. 97; XVII, S. 8. — Kölner Domblatt 1861, S. 200. — H. Geck, Die Abteikirche zu Werden, Essen 1856. Dazu Kugler im deutschen Kunstblatt VII, S. 240; B. J. XXIX, S. 254; Baudris Organ VI, S. 168; v. Quast in der Zs. für christliche Archäologie und Kunst I, S. 47. — Cremer, Die Stiftskirche zu Werden: Rombergs Zs. für praktische Baukunst 1853, S. 195, Taf. 27. — Stüler und Lohde, Die Abteikirche zu Werden: Zs. für Bauwesen VII, 1857, S. 163, 551, Bl. 20—25. Dazu B. J. XXVIII, S. 99. — Kugler, Geschichte der Baukunst II, S. 316, 339. — Lotz, Kunsttopographie I, S. 620. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst S. 187. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V, S. 363. — Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Taf. 42, 4, 4a; 44, 6; 170, 1; 182, 4; Text I, S. 164, 192, 217. — Prinzhausen, Über die Restauration der Abteikirche: Essener Zeitung 1883, Nr. 26, 2. Bl. — P. Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: II, 3: Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, 1893, S. 80 (mit Literatur). — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters S. 105. — W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, Stephanskirche, Salvatorkirche, Peterskirche, 1899 (eingehende und grundlegende kritische Untersuchung). Dazu P. Jacobs i. d. Beiträgen z. Gesch. d. Stiftes Werden VII, 1898, S. 74. — P. Jacobs, Geschichte der Pfarreien im Gebiete des ehemaligen Stiftes Werden (zugleich Heft II der Beiträge) I, S. 9. — P. Jacobs, Werdener Annalen: Beiträge zur Geschichte des Stiftes Werden V, 1896. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 500. — Rudolf Kötzschke, Die Anfänge der Stadt Werden: Beiträge X, 1904. — Ders., Die Urbare der Abtei Werden a. d. Ruhr (Rheinische Urbare II), Bonn 1906, mit historischer Einleitung. — Werdener Geschichtsquellen, herausgeg. v. Otto Schantz. I. Die Historia monasterii Werthinensis des Abtes Heinrich Duden. Beil. z. Jahresber. d. Progymn. Werden 1910. — Jordan, Wiederherstellungsarbeiten an der ehemaligen Abteikirche in Werden a. d. Ruhr: Denkmalpflege XII, 1910, S. 65; abgedruckt auch i. d. Beiträgen XIV, 1910, S. 1. — Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 5, 6. — Clemen, Peintures murales du début de l'époque romane à l'église abbatiale de Werden: Revue de l'art chrétien 1911, p. 57 m. Abb.

Geschichte des Bauwerks.

Als Jahr der Vollendung der Peterskirche ist das Jahr 943 zu betrachten, in dem Erzbischof Wigfrid „turrim sanctae Mariae“[1] weihte. Eine Ergänzung findet diese Nachricht in folgender Notiz eines dem 11. Jh. angehörigen Werdener Kalenders: „XII. kal. sept. dedicatio ecclesiae s. Mariae sive turris“.

[1] Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, S. 170. Die Angabe des Privilegienbuches über diese Weihe lautet: Anno dominicae incarnationis DCCCCXLIII dedicavit Wigfridus, reverendissimus archipraesul, turrim sanctae Mariae. Die Stelle aus dem Schreiben Hildigrims des Jüngeren von 876 oder 877 (propterea aedificio turris sine intermissione insistere jubemus, quatenus deo volente cum aliis beneficiis hoc etiam nostris temporibus perficiatur) scheint nicht notwendigerweise gerade auf den Bau der Peterskirche bezogen werden zu müssen. Die ganze komplizierte Geschichte der Peterskirche als Vorgängerin der heutigen Salvatorkirche ist erst durch Effmann richtig erkannt und dargestellt worden.

Es geht daraus hervor, das der Marienturm der ersten Nachricht als Marienkirche zu betrachten ist[2]. Wann diese Marienkirche zur Peterskirche wurde, ist heute nicht mehr festzustellen. Wahrscheinlich wird der Hauptaltar dem Apostel Petrus gewidmet gewesen sein und sich der Titel dieses Altares dann auf die ganze Kirche übertragen haben, ein ähnlicher Vorgang, wie er sich bei der anstoßenden Abteikirche abspielte, die ursprünglich Salvatorkirche hieß, dann aber dank ihres Hauptaltars zum Ludgerimünster wurde. Die älteste urkundliche Nachricht, in welcher der Name Peterskirche erscheint, stammt erst aus dem J. 1391; es haben sich jedoch chronikalische Mitteilungen erhalten, die zwar einer jüngeren Zeit angehören, sich indessen auf frühere Perioden der Kirche beziehen. Aus dem 17. Jh. ist eine Nachricht überliefert, die berichtet, daß der Abt Gerold (1031—1050) für den Petersturm die größte Glocke habe gießen lassen[3]. Die zu Ende des 14. Jh. herrschende Bezeichnung ecclesia parochialis S. Ludgeri sub turri sancti Petri ging allmählich in die einfachere Form Pfarrkirche von St. Peter über[4].

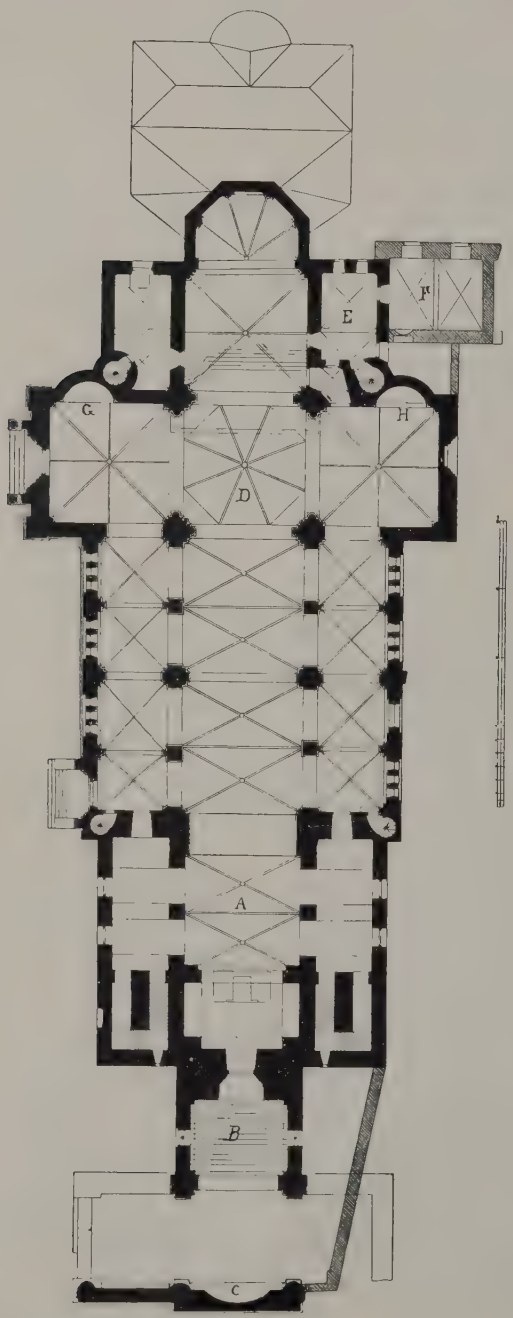


Fig. 60. Werden. Grundriß der Peterskirche (A) mit der Abteikirche des 13 Jh. (D) und dem Paradiesvorbau (B C).

Ursprünglich war die Peterskirche als selbständiger Zentralbau der im J. 875 geweihten Salvatorkirche vorgelagert — als Pfarrkirche und Sendgerichtsstätte vor der Klosterkirche liegend. Der Brand der letzteren im J. 1256 ward insofern für die Peterskirche von einschneidender Bedeutung, als der Neubau die beiden bisher selbständigen Anlagen vollständig miteinander verband[5]. Das Mittelschiff des Neubaues wurde mit der Peterskirche verschmolzen, die von jetzt an das Schicksal der Abteikirche teilt.

Die Peterskirche bildet heute in ihrem Mittelschiff die beiden westlichen Joche der Abteikirche; ihre Seitenschiffe stehen jedoch mit denen der Abteikirche nicht in Verbindung, sie sind aus je zwei durch einen schweren Gurtbogen getrennten Tonnengewölben gebildet und werden im Osten durch eine Altarnische abgeschlossen. Wandgemälde haben sich hier auf dem Tonnengewölbe, das die Altarnische umschließt, erhalten sowie auf den Stirnseiten und der Laibung des mittleren Gurtbogens; erstere sind figürlicher Art, letztere rein ornamental gehalten.

Die Malereien.

[Figürliche Wandgemälde.

Im J. 1888 kam die ornamentale Dekoration unter dem Putz der vierziger Jahre zum Vorschein, sie wurde später von Effmann eingehend behandelt[6]. Die szenische Bemalung der Altargurtbögen wurde erst bei

[2] Eine Bezeichnung, die nicht vereinzelt dasteht; Effmann gibt S. 171 eine Reihe von Beispielen für einen ähnlichen Bezeichnungswechsel.

[3] Effmann S. 174. [4] Effmann S. 180.

[5] Effmann S. 184. [6] Effmann S. 274 ff.

der durchgreifenden Restauration der Kirche im J. 1907 aufgedeckt. Gleichzeitig wurden in den Quertonnen der Seitenschiffgewölbe Spuren figürlicher Malereien gefunden, die einst die Gewölbe in ganzer Ausdehnung bedeckten. Diese Reste geben jedoch so geringen Anhalt und waren zudem in so schlechtem Zustand, daß nichts davon erhalten werden konnte[7].

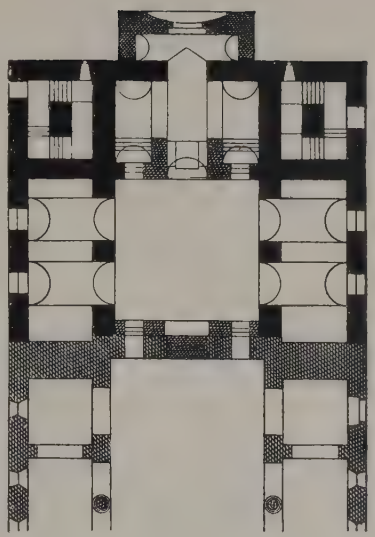


Fig. 61. Werden. Grundriß des Erdgeschosses der Peterskirche. (Rekonstruktion nach Effmann.)

Die Malereien auf dem Tonnengewölbe der südlichen Altarnische zeigen fünf Einzelszenen untereinandergestellt, von denen die ersten vier in der Darstellung noch leidlich erkennbar sind. Die Abgrenzung und Einteilung der Felder ist keine symmetrische. Die Malerei schließt auf beiden Seiten nicht in der gleichen Höhe ab. Die Einfassung, zunächst in weißgrauen, dann in roten Linien ist durchaus freihändig aufgetragen. Der Charakter des Gewölbefeldes wird dadurch bestimmt, daß das dritte, das Mittelfeld, einen roten Grund besitzt, während die seitlichen Darstellungen auf weißem Grund stehen (Taf. VII).

Erstes Feld von links (Nordseite) her: Links oben die Inschrift: „MAXIMIANUS REX“. Zur Linken sitzt auf einem Faltstuhl eine männliche Gestalt, deren Haupt mit einer mützenartigen Kopfbedeckung versehen ist. Mit der rechten Hand hält sie auf dem Schoß das Schwert in der Scheide. Der untere Teil des Kopfes und die Brust sind nicht erhalten. Vor der Gestalt stehen eine Reihe von Kriegern, die in Mäntel gehüllt sind. Es sind zehn Köpfe sichtbar, doch ist keines der Gesichter erhalten. Die vorderste Figur ist in einen roten Mantel gehüllt, der auf der Schulter durch eine Spange gehalten wird. Die rechte Hand liegt auf einem nach unten spitz zulaufenden Schild, der durch acht große Knöpfe dekoriert ist. Hinter dieser Gruppe ist am rechten Bildrand ein Teppich gespannt, der eine Art Zelt bildet. Darunter erscheinen wieder zwei Köpfe.

Zweite Darstellung: Links oben Inschrift: „HIC SACRIFICANT DIIS“. Zur Linken erscheint in dem Felde eine Gruppe von sechs Gestalten. Nur die vorderste Figur ist ganz gezeichnet, von den hinteren erscheinen nur enggedrängt die Köpfe. Die vorderste Figur trägt einen Mantel, der auf der rechten Schulter durch eine runde Spange gehalten wird. Die rechte Hand stützt sich auf den Schild, der zwischen die Beine dieses Kriegers gestellt ist. Die Linke ist mit einer Geste des Erstaunens halb erhoben. Daneben eine männliche Gestalt, die ein nach links springendes Opfertier an den Hörnern hält. Das Tier soll wahrscheinlich einen Stier darstellen, obwohl es hierfür sehr klein gezeichnet ist. Es hat kräftige Hörner und einen ausgebildeten Schweif. Das Opfer richtet sich auf den Hinterbeinen empor und springt auf, der Mann steht dahinter und hält es an beiden Hörnern mit starker Anstrengung fest, den Oberkörper nach rechts ausbiegend. Der Kopf ist dabei im Kontrapost wieder nach innen gedreht. Daneben das Götzenbild, dem dieses Opfer dargebracht werden soll. Auf einem säulenartigen Sockel steht eine nackte menschliche Statue. Die Figur stemmt sich mit der rechten Hand auf einen Speer, die Linke hält einen großen Bogen. In der Mitte des Feldes ist dann ein Altar dargestellt, von dem steile rote Flammen aufsteigen. Zur Rechten von diesem Altar ist ein zweites Götzenbild dargestellt, das sich auf einem säulenartigen Sockel erhebt. Die Form dieses Untersatzes ist hier deutlich erkennbar. Die Basis ist eine steile,

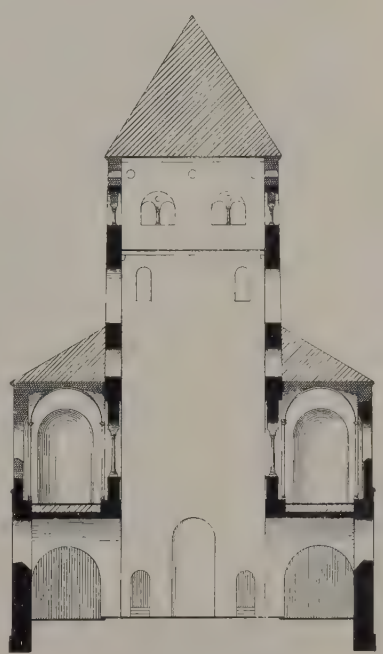


Fig. 62. Werden. Querschnitt durch die Peterskirche.

[7] Vgl. den Aufsatz von JORDAN in der Denkmalpflege 1910, S. 68.

frühromanische, das einfache Kapitäl zeigt die Kelchform mit starkem untern Ring. Auf dem Kapitäl steht der Götze als eine nackte Jünglingsfigur, die sich mit der linken Hand auf einen unten spitz zulaufenden Schild stützt. Die Rechte hält quer über den Leib einen oben mit einem Fähnchen versehenen Speer. Die ganze Gestalt soll dabei einen zierlichen Charakter haben, das rechte Bein ist ausdrücklich fast kokett abgespreizt, ebenso der rechte Arm mit vorgerücktem Ellbogen in die Silhouettenwirkung gebracht. An dem Sockel der Figur ist ein zweites Opfertier befestigt, das deutlich als Widder gekennzeichnet ist. Es ist am Halse mit einer Schnur gefesselt, die um den Schaft der Säule geschlungen ist. Das Tier richtet sich in höchst lebendiger Haltung auf den Hinterbeinen auf, wobei der dicke wollige Schwanz zwischen den Beinen erscheint. Durch die Fessel wird der Oberkörper dabei derart herumgezogen, daß der Kopf mit den großen gedrehten Hörnern nach vorn gerichtet sichtbar wird.

Am äußersten Rande des Feldes erscheinen endlich übereinander die Gestalten von vier anbetenden Männern, die sich in demütiger Haltung vor diesem Götzenbilde verneigen. Die Köpfe und die Gesichter sind hier wohl erhalten. Die Gestalten lassen sich sämtlich auf das linke Knie nieder, während das rechte Knie nach vorn gestreckt ist. Der Oberkörper ist demütig geneigt und der Kopf dann wieder anbetend

Fig. 63. Werden. Opferszene aus den Darstellungen in der südlichen Tonne der Peterskirche.

erhoben, so daß der Rücken einen Buckel macht. Die Hände sind in der Form der Anbetung nach vorn geöffnet übereinander erhoben. Alle Gestalten sind in halblangen Mänteln dargestellt (Fig. 63).

Dritte Darstellung: Das Mittelfeld im Scheitel des Gewölbes zeigt auf rotem Grund die Aufhebung der Seelen der Märtyrer. An dem Rande des Feldes sind durch wellige Linien Hügel oder Wolken angedeutet. Über diesen erscheinen die Gestalten von sechs Engeln in rotgelber oder graugrüner Gewandung, alle nimbiert. Die Gestalten sind bis zur Mitte der Unterschenkel sichtbar. Sie halten in Tüchern vor sich kleine puppenartige Gestalten, je drei oder vier, die mit den Köpfen, stark bewegten Händen und Oberkörpern aus den Tüchern herausstreben. Sowohl bei den Engeln wie bei diesen, die Seelen der Ermordeten darstellenden Figürchen sind die Gesichter deutlich erkennbar.

Die vierte Darstellung nach rechts (Südseite) hin. Oben Inschrift „UBI EPULANTUR OCCISIS SANCTIS". Dargestellt ist ein Gastmahl. In der Mitte des Feldes befindet sich ein runder Tisch, der mit Speisen bedeckt ist. Um diesen sind Gruppen von tafelnden Personen dargestellt. In der Mitte hinter dem Tisch sind fünf Zecher dargestellt in der Art, daß die Köpfe immer übereinander erscheinen. Zur Rechten ein Trinker, der mit der rechten Hand eine große Schale zum Munde führt, nach links, der Mitte zugekehrt, vier Männer, die Becher und Schalen halten. Am linken Rande sind noch neun Einzelfiguren angedeutet. Rechts erscheint über dem einzelnen Trinker eine aufrecht stehende Gestalt, die mit der rechten Hand,

die über den Rahmen hinausgeht, nach oben weist oder einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand emporhebt. Die rechte Ecke ist zerstört, es sind nur noch dürftige Linien erhalten. Das fünfte Feld ist zerstört, die Darstellung nicht mehr erkennbar.

An der Rückwand des Bogens hinter der Mensa befand sich gleichfalls eine größere figürliche Darstellung, von der aber der mittlere Teil zerstört ist. Zur Linken knieen auf dem Boden, der deutlich mit Gras bestanden ist, zwei Engel, nimbiert, der Mitte zugewandt, die Hände anbetend erhebend. Der vordere ist fast ganz erhalten, von dem zweiten ist nur der Kopf und der Rückenansatz konserviert. In der rechten Ecke sind von einem scheinbar symmetrisch angeordneten Engelspaar nur noch Spuren erkennbar.

In dem Tonnengewölbe der nördlichen Altarnische waren in ganz entsprechender Weise ebenfalls fünf Darstellungen angeordnet, die aber in viel stärkerem Maße zerstört sind, so daß die Darstellung selbst kaum mehr erkennbar ist. Die Einfassung und die Anordnung ist dieselbe wie auf der Südseite (Taf. VIII).

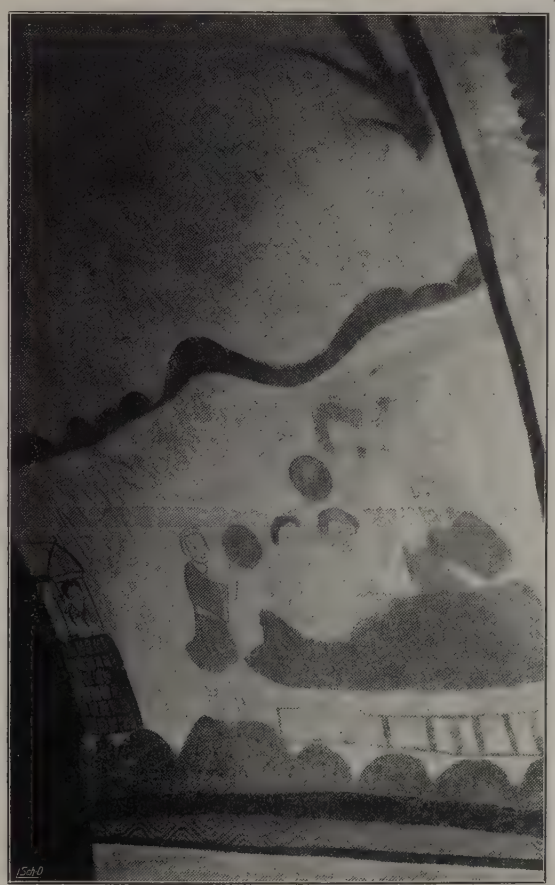


Fig. 64. Werden. Einzelszene aus den Darstellungen in der nördlichen Tonne der Peterskirche.

Erstes Feld rechts auf der Südseite: Der Boden ist hier durch eine schräge Linie angedeutet, die nach hinten aufsteigt, darüber ein gewellter Fries. Zur Rechten erscheinen hinter einem großen roten, tischartig ausgespannten Teppich drei Figuren. Am Rande ist ein bärtiger Mann erkennbar, auf dessen Haupt ein tonsurartiger Ausschnitt sichtbar wird, in rotem Rock und mit blauem Nimbus, die Rechte segnend oder belehrend erhebend, mit der Linken leicht gestikulierend. Von links erscheinen hinter dem Tisch zwei männliche Gestalten. Die hintere mit deutlich gelbem Haar faltet betend die Hände. Zur Linken steht ein jugendlicher Mann mit rundem Gesicht, gelbem Haar in kurzem rotem Wams, das durch einen Gürtel gehalten wird, mit bis zur Mitte der Waden gehenden Schuhen, in beiden Händen eine rote Scheibe hochhaltend. Eine zweite solche Scheibe schwebt über der mittleren Figur. Am äußersten linken Rande ist ein architektonisches Bauwerk dargestellt: Zu unterst ein fester, geschlossener Mauerkörper, darüber links eine Doppelarkade mit Rundbogen, zur Rechten ein mit einem kegelförmigen Dach geschlossenes Türmchen, in dem eine Halbfigur nach rechts gewandt mit rotem Haar erscheint. Über dieser Szene sind nicht zu deutende Reste erhalten, zwei Geländestreifen, an der Seite rechts ein Baum, dazu Reste von Figuren, links anscheinend der Kopf eines Vogels. Die Mitte des Tonnengewölbes ist ganz zerstört (Fig. 64).

Auf der linken Seite (der Nordseite) ist zu unterst ein schmaler Geländestreifen dargestellt; am Rande links erscheint eine Stadt, die durch drei Türmchen charakterisiert wird. Dann sind nach rechts hin die Reste von drei Figuren erkennbar. Am Rande rechts eine weibliche Figur nach links gewandt in etwas gebeugter Haltung, beide Hände disputierend in starker Gestikulation erhebend. Unter der linken Hand wird noch die Vorzeichnung der älteren, wesentlich tiefer, sichtbar. Nach links erscheint dann eine Art Tür, vor dieser eine undeutliche Gestalt, die mit hocherhobener rechter Hand scheinbar eintreten will.

In der Szene darüber ist das Innere eines Hauses dargestellt. Der Vorgang ist nicht deutlich erkennbar. Zur Rechten erscheint eine rote kleine Figur, mit je einem Becken in den Händen nach links hin springend, in der charakteristischen Haltung, wie das frühe Mittelalter Tänzer darzustellen pflegte. Links oben aus dem Fenster guckt eine Gestalt, unter der links eine Art Glocke sichtbar wird. Vor dieser Gruppe eine nach rechts geneigte Gestalt, die etwas zu tragen scheint. Zur Linken ist wieder die Andeutung einer Stadt in einer Landschaft gegeben. Darüber ist durch zwei Bogen eine Architektur angedeutet, eine Art Portikus. Unter diesem Bogen liegt auf einem Lager ausgestreckt eine Gestalt, die eine Hand an die Brust drückt. Von links nähert sich eine zweite Figur, die durch einen Nimbus ausgezeichnet ist, in der Haltung eines Boten, darüber sind gewellte Linien erhalten und die Reste von zwei Figuren. Nach rechts ist wieder über einem hügeligen Terrain eine Architektur angedeutet, ein Haus mit Bogenstellung.

Deutungen.

Mit völliger Sicherheit zu sagen, welche heiligen Geschichten auf diesem letzten Gurtbogen zur Darstellung kommen, ist bis jetzt nicht gelungen. Die Reste auf der Nordseite sind so gering, daß die Erklärung dessen, was sie darstellen, nicht aus ihnen allein gewonnen werden kann, sondern von anderer Seite her gestützt werden muß. Bis zum J. 1255 befand sich an dieser Stelle ein Johann-Baptist-Altar[8]. Auf die Legende dieses Heiligen könnte vielleicht die Darstellung im zweiten Streifen der Nordseite bezogen werden: Die Tänzerin rechts wäre dann Salome, der vom Fenster aus Herodes zuschaut, während die vor dieser Gruppe nach rechts geneigte Gestalt, die etwas zu tragen scheint, ein Henker mit dem Haupte des Heiligen sein würde. Darunter könnte man vermuten die Enthauptung des Täufers, der Salome zuschaut, gegenüber die Predigt des Täufers. Jordan hat dagegen, der Deutung des Werdener Historikers Pfarrer Jacobs folgend, in den Darstellungen Szenen aus dem Alten Testament sehen wollen. Er denkt an das 1. Buch Moses cap. XVIII u. XIX, an den Besuch der drei Männer bei Abraham und an die Geschichte des Untergangs von Sodom und Gomorrha[9]. Die erste Szene könnte nach dem Wortlaut der Vulgata wohl in der Gruppe auf der Südseite erblickt werden, wenn man in dem großen roten Fleck einen Tisch sehen will. Verständlich wäre auch in der Gestalt links Sara, die hinter der Tür der Hütte lacht. Gegen den Bericht von cap. XVIII, v. 8 spräche freilich, daß Abraham dann mit seinen Gästen zusammen am Tisch sitzt. Sehr viel mehr Schwierigkeiten macht die Deutung der Szene auf der Nordseite auf den Untergang von Sodom und Gomorrha. Das scheinbare Chaos stellt sicherlich nicht das Regnen von Feuer und Schwefel dar (cap. XIX, v. 24), sondern eine fortlaufende Geschichte.

Die Frage wäre zu stellen, ob in der frühmittelalterlichen Kunst für solche Darstellungen aus dem Leben Abrahams irgendwelche Vorbilder vorlagen. Man denkt natürlich an den Kanon der Genesisdarstellungen. Die Wiener Genesis enthält die vollständigste Folge aus der Geschichte Abrahams, beginnend mit der Schilderung der Zusammenkunft Abrahams mit dem König von Sodom. Die Szene von dem Besuch der drei Engel bei Abraham fehlt hier, dafür findet sich die Flucht Lots und der Seinen in einer dichtgedrängten Gruppe aus Sodom, das von aufzuckenden Feuerflammen zerstört wird[10]. In

---

[8] Effmann S. 363 ff.

[9] Jordan i. d. Denkmalpflege 1910, S. 68 u. i. d. Beitr. z. Gesch. d. Stiftes Werden XIV, S. 17. In Betracht kämen aus Genesis cap. XVIII die folgenden Stellen: v. 2: cumque [Abraham] elevasset oculos, apparuerunt ei tres viri stantes prope eum . . . v. 6: Festinavit Abraham in tabernaculum ad Saram . . . v. 7: Ipse vero ad armentum cucurrit, et tulit inde vitulum tenerrimum et optimum, deditque puero; qui festinavit et coxit illum: v. 8: . . . ipse vero stabat iuxta eos sub arbore. v. 10: . . . Sara risit post ostium tabernaculi. Jacobs führt in einem Brief an mich aus, es sei die Zerstörung einer Stadt klar zu sehen gewesen, über die Baulichkeiten hinweg seien vereinzelte Zickzacklinien gelaufen, in denen man sich zuckende Blitze vorstellen könne. Im mittleren Felde glaubte er einen Engel zu erkennen, der Lot aus der brennenden Stadt herausführte. Ein weiteres Feld, von dem sich aber nichts mehr finde, könne die Fürbitte Abrahams enthalten haben. Wenn man sich der Deutung der Szenen auf Begebenheiten aus dem Leben Johannis des Täufers anschließen wollte, so würde bei der Salome natürlich die Zeichnung des Gewandes fehlen: die Linien der flatternden Kleider könnten aber am ehesten verschwunden sein. Die beiden Cymbalen würden wohl einen korybantenhaften Tanz ergeben. Es bleiben trotzdem noch viel Bedenken übrig: die rote Figur erinnert in vielem doch allzusehr an eine Teufelsgestalt.

[10] v. Hartel u. Wickhoff, Wiener Genesis Taf. 7—14. Die Szene von Lots Flucht fol. V, 9. Vgl. Text S. 148. Vgl. Anton Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des frühen Mittelalters: Abhandlung d. Sächs. Ges. d. Wiss., phil. hist. Cl. IX, VI, 1884, S. 698, auch zu dem folgenden.

der Cottonbibel ist die Bewirtung der drei Engel durch Abraham abgebildet, sie sitzen, alle mit Nimben versehen, an einem runden Tische, Sara steht im Hintergrunde in der offenen Tür[11]; der Untergang von Sodom und Gomorrha ist nicht erhalten. Der Besuch der drei Engel findet sich ziemlich ähnlich auch in den Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom und von S. Vitale in Ravenna[12]. Im Ashburnham-Pentateuch[13] ist der Brand der beiden Städte dargestellt, auf die in gelben Streifen Feuer vom Himmel herabregnet, die übrigen Szenen aus der Geschichte Lots und der Geschichte von Abraham und Abimelech zeigen keinen Zusammenhang mit dem Bilderkreis der Wiener Genesis. Im Pseudo-Caedmon sind aus der Geschichte des Patriarchen ebenso andere Szenen, vor allem kriegerischen Inhaltes, herausgesucht[14]. Von späten Darstellungen der Geschichte Abrahams sind vor allem die Mosaiken im Dom zu Monreale zu nennen[15], die auch die Bewirtung der drei Engel zeigen, die vor einem halbrunden Tische auf einer Bank sitzen, der weißhaarige Abraham trägt die Speisen auf; in der mit einer Kuppel gekrönten Tür steht Sara. Auch Sodoms Untergang und die Flucht von Lot und den Seinen ist dargestellt. Der Besuch der drei Engel bei Abraham findet sich auch auf der Haupttür von S. Marcello Maggiore in Capua[16] und auf einem der romanischen Wandteppiche im Dom zu Halberstadt — die drei Engel sitzen hinter dem wohlbesetzten Tisch, vor ihnen steht der greise Abraham, links in einer geöffneten Tür erscheint Sara[17].

Aus allen diesen Einzeldarstellungen tritt uns aber keine durchgehende Tradition entgegen, die etwa hier in Werden hätte angezogen werden können, und auch die byzantinisch-orientalische Überlieferung (Chludoffpsalter, Homilien des Gregor von Nazianz, Oktateuche[18], Serbischer Psalter[19], Griechischer Physiologus[20]) bietet keine solche, nur der Empfang der drei Engel erscheint hier als ein altes Lieblingsthema; er kommt auch in der Gruppe der Psalterhandschriften der mönchisch-theologischen Gruppe, gewöhlich als Illustration zu Ps. 49, 13, vor. Das Malerbuch vom Berge Athos gibt neun Szenen aus dem Leben des Patriarchen, die Gastfreundschaft Abrahams und die Verbrennung Sodoms spielen aber wieder nicht die Hauptrolle[21].

Wollte man Darstellungen aus der Geschichte Abrahams in jenen Werdener Malereien annehmen, so müßte man auch irgendeine Beziehung der Szenen zu dem Raum, zu seiner Bestimmung, zu dem Altar finden. Jenes nördliche Seitenschiff der Peterskirche diente als Taufkapelle, der Altar war dem hl. Johannes dem Täufer geweiht — das wissen wir. Nun wird zwar die Genesis in der alten Kirche in der Fastenzeit gelesen, und von Augustinus wie von Juvencus an haben wir schon frühzeitig eine Reihe von Kommentaren dazu[22], aber es fehlt doch für diesen Raum und zu dem Zweck der Taufkapelle jede

---

[11] Tikkanen, Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana: Archivio storico dell'arte I, 1888, p. 212. — Ders., Die Genesismosaiken Nr. 79, S. 40.

[12] Garucci, Storia Taf. 215, 3; 262, 2. — De Rossi, Musaici antiche delle chiese di Roma Taf. VI, 2. — J. P. Richter, and A. Cameron Taylor, The Golden Age of Classic Christian Art, London 1904, pl. VII. p. 67. Über die Datierung vgl. Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 338. Darstellung in der Sophienkirche zu Kiew: Dalton p. 301.

[13] Oscar von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883, Taf. VI, p. 13.

[14] Thorpe, Caedmon's metrical Paraphrase, London 1832. — H. Ellis, Account of Caedmons Metrical Paraphrase of Scripture History: Archaeologia XXIV, p. 329, Taf. 98—100. Die Kriegstaten Abrahams auch auf dem Mosaikboden zu Casale-Monferrate (E. aus'm Weerth, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln S. 20).

[15] Gravina, Il duomo di Monreale, Palermo 1859, pl. 10. — Abb. nach Phot. bei Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 413. Vgl. weiter zu der Darstellung auch A. Paulowsky, Iconographie de la chapelle Palatine: Revue archéologique 1894, 2. pér. p. 310.

[16] H. W. Schultz, Denkmäler der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien II, Taf. 165. Die Inschrift lautet: ante fores residens tres vidit adorat et unum.

[17] E. Hermes, Der Dom zu Halberstadt 1896, S. 109.

[18] Gabr. Millet, L'octateuque byzantin d'après une publ. de l'institut russe à Constantinople: Revue archéol. 1910, I, p. 71. Vgl. Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. 1911, S. 606. Abbildung i. d. russ. Ausgabe von Kondakov, Gesch. d. byzantin. Kunst XIII, 2.

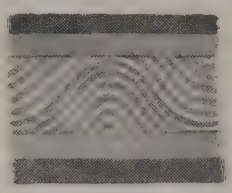
[19] Strzygowski, Die Miniaturen d. serbischen Psalters: Denkschriften d. Wiener Akad. d. Wiss. LII, 1902, S. 86.

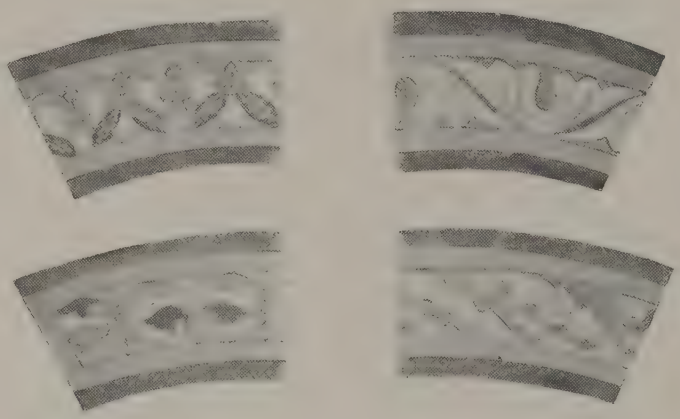
[20] Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus: Byzantin. Archiv II, S. 116, Taf. 13. Abb. aus dem Psalter v. 1066 (Brit. Mus., Cod. Add. 19352) bei Dalton a. a. O. p. 650.

[21] God. Schäfer, Das Malerbuch vom Berge Athos, S. 112, § 96—104. Die Gastfreundschaft Abrahams wird folgendermaßen beschrieben: § 102. Ein Haus, und drei Engel sitzen an einem Tische; in einer Schüssel ein Ochsenkopf und Brot und andere Gefäße mit Speisen, und Flaschen mit Wein und Becher, und zu ihrer Rechten trägt Abraham eine zugedeckte Schüssel, zur Linken trägt Sara eine andere Schüssel mit einem gebratenen Vogel.

[22] F. X. Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 452, Anm. 3. Die Darstellung des Besuchs der drei Engel galt speziell als typologisches Gegenstück zur Dreieinigkeit; in dem

Beziehung. Auch typologisch können die Geschichten Abrahams nicht irgendwie als Gegenstücke zu der Legende des Patrons des Altars oder zu den gegenüber (im südlichen Seitenschiff) angebrachten Wandmalereien angesehen werden. Alle diese Schwierigkeiten fallen weg, wenn man eine Deutung der Szenen auf die Geschichte Johannes des Täufers versucht, die hier in der Umrahmung des Johann-Baptist-Altares die gegebene war. Es bleiben auch dann noch verschiedene Szenen uns rätselhaft und manche Deutungen zweifelhaft, im ganzen wie im einzelnen aber hat diese Deutung eine größere Wahrscheinlichkeit.





Für die besser erhaltenen Szenen in der Südkapelle gibt die Aufschrift auf dem ersten Nordfeld „MAXIMIANUS REX“ einen Hinweis auf das Martyrium der thebäischen Legion, das unter diesem Kaiser stattfand. Es liegt nahe, hier vor allem an den Führer dieser Märtyrerschar, den h. Mauritius, zu denken, wenn diese Vermutung auch nicht in ähnlicher Art wie die Legende Johannes des Täufers auf der Nordseite durch den Hinweis auf einen Altar wahrscheinlicher gemacht werden kann. Denn entsprechend dem Johann-Baptist-Altar dort befand sich hier ein Johannes dem Evangelisten geweihtes Heiligtum. St. Mauritius wie St. Gereon konnten von Köln her hier besondere Verehrung gefunden haben, das Martyrium der thebäischen Legion ist ja am Niederrhein lokalisiert, und in Bonn, Köln und Xanten sind nach der Legende die letzten Teile der Legion niedergemacht worden. Eine besondere Beziehung der Märtyrer zu Werden ist allerdings nicht nachgewiesen, aber doch nicht unwahrscheinlich[23]. Die Deutung der einzelnen Szenen auf die Legende des h. Mauritius und seiner Genossen bietet keine Schwierigkeiten. In der ersten Szene ist dargestellt der Kaiser Maximianus, wie er den Befehl an seine Krieger erläßt, in der zweiten Szene, wie Maximianus in Octodunum alle die, die mit ihm sind, den Götzenbildern Opfer darbringen läßt, in der Mitte werden die Seelen der Märtyrer zum Himmel emporgetragen, auch die letzte Darstellung (ubi epulantur occisis sanctis) findet ihre Deutung in der Legende:

Fig. 65. Motive der ornamentalen Wandmalereien in der Peterskirche.

liturgischen Kanon wird sie auf die Kommunion bezogen (ABBÉ MARTIGNY, Dictionnaire des antiquités chrétiennes 1877, p. 463. — DALTON a. a. O. p. 268, 652).

[23] Vgl. FR. STOLLE, Martyrium der thebäischen Legion, Breslau 1891, S. 40, 109. — L. KORTH, Die Patrocinien der Kirchen im Erzbistum Köln, Köln 1904, S. 44, 72, 153, und die Literaturverzeichnisse zu CLEMEN, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Stadt und Kreis Bonn, S. 52, und Stadt Köln II, I S. 1 (Krudewig) sowie unten bei Köln, St. Gereon, und Bonn. Auf Beziehungen zu Köln deutet, daß in Werden 1255 Abt Gerhard Theodorich einen Altar in der Neukirchener Kapelle zu Ehren des h. Severins, Bischofs von Köln, weiht (JACOBS, Werdener Annalen: Beiträge V, S. 58).

die Mörder sitzen zusammen, teilen sich die Beute und tafeln, ein Greis, Namens Viktor, zieht vorüber, sie laden ihn zur Teilnahme an dem Mahle ein. Der Greis bekennt sich aber zum Christenglauben und wird gleichfalls getötet. In der einzelnen Figur rechts, die nach oben weist, dürfte Viktor zu erkennen sein[24].

Fig. 66. Werden. Bemalung der Stirnseite des westlichen Gurtbogens.

Etwas Eigentümliches und von der sonstigen Erzählungsart der frühmittelalterlichen Wandmalereien Abweichendes hat vor allem das Gemälde in der nördlichen Tonne. Die seltsame unarchitektonische Art der Anordnung fällt sofort auf. In der südlichen Tonne sind wenigstens die einzelnen Felder in annähernd rechtwinklige Rahmen gepreßt; auf der entgegengesetzten Seite ziehen sich aufsteigende Geländestreifen durch den Grund hin, die ein Wellenmotiv aufweisen. In der ganzen Anordnung tritt sofort hervor die Ähnlichkeit mit der Gruppe von Bilderhandschriften, die sich an den Utrechter Psalter anschließen. Die Unsicherheit in der Art, wie die Baulichkeiten hingestellt sind, geht aber noch wesentlich darüber hinaus. Bei dem wunderlichen Durcheinander möchte man sich an die modernsten Futuristen erinnern.

Über jene karolingische Gruppe von Bilderhandschriften hinaus aber darf man bei dieser in Wandmalereien des Abendlandes sonst nicht auftretenden Darstellungsart mit den aufsteigenden Gründen und bei der hier bei der mangelnden Scheidung und Sondereinrahmung der Szenen stärker als sonstwo auftretenden kontinuierlichen Erzählungsweise an die Gruppe von Kunstwerken denken, die einst WICKHOFF als Ausgang für seine Charakteristik eines spezifisch-römischen Stiles genommen hatte. Nun ist freilich diese Erzählung ohne Interpunktion nicht nur in römischen und abendländischen Denkmälern nachweisbar, sondern ebenso in dem hellenistisch-orientalischen Kunstkreis, und sie erklärt sich sehr einfach als eine Übernahme der frühesten Darstellungsart in laufenden Rollen[25]. In jedem Fall dürften wir hier in Werden, so zerstört auch heute diese Wandmalereien sind, doch noch eine Vorlage in Bilderhandschriften erkennen, sei es aus dem oben genannten karolingischen Handschriftenkreis, sei es aus einer noch älteren Gruppe.

Ornamentale Malereien.

Unter den dekorativen Malereien sind an erster Stelle die beiden Friese zu nennen, die die oben beschriebenen figürlichen Darstellungen in den beiden Tonnengewölben nach außen einrahmen (Taf. VII und VIII). Sie zeigen entwickelte Ranken- und Palmettenmotive von einer großen und sicheren Schönheit.

Fig 67. Werden. Detail von der westlichen Stirnseite des mittleren Gurtbogens.

[24] Vgl. die Passio s. Mauritii primicerii: Acta Sanctorum 22. Sept. VI, p. 345. Die Geschichte von dem Mahl der Mörder schon in den Passiones Agaunensium martyrum auct. s. EUCHERIO ed K. WOTKE, Corpus ss. ecclesiast. lat. XXXI, 1894, p. 165, darnach in der Legenda aurea des JACOBUS DE VORAGINE. Vgl. die Ausgabe von J. B. M. ROZE, Paris 1902, III, p. 91.

[25] Vgl. dazu die Bemerkungen bei STRZYGOWSKI, Orient oder Rom, S. 4.

Weiterhin waren die Stirnseiten und die Laibung des zwischen den beiden Tonnengewölben eingespannten Gurtbogens sowie die Stirnseiten des westlichen Gurtbogens ornamental in rot und gelb bemalt. Im Nordschiff haben sich hinreichend Spuren davon erhalten (vgl. Abb. 65), die bei der Erneuerung der Wandflächen im J. 1909 durch den Maler Bardenhewer ergänzt und in gleicher Weise auf die Architektur des Südschiffes übertragen wurden. Diese ornamentalen Malereien waren schon von W. Effmann eingehend behandelt worden[26].

Die östliche Stirnseite des mittleren Gurtbogens zeigt Ornamentstreifen, von denen der eine den Halbkreis des Gurtbogens umrahmt, während von den beiden anderen der untere in horizontalem Verlauf auf der Pfeilerfläche die Kämpferhöhe des Gurtbogens, der obere die Kämpferlinie des auf diesem ansetzenden Tonnengewölbes markiert. Einige Linienzüge am Bogenanfang zeigen, daß das Mittelfeld zwischen den Streifen ursprünglich mit einem Pflanzenornament geschmückt war.

Auf der Stirnseite des westlichen Gurtbogens, deren Umrahmung der auf der Ostseite des Mittelgurtes ganz entspricht, hat sich von diesem Blattfries ein deutlich erkennbarer Teil erhalten. Er besteht aus fächerartigen Blättern, die abwechselnd nach oben und unten gerichtet sind und dank dieses Aneinanderreihens als Hauptzug eine Wellenlinie erzeugen (Fig. 66. — Effmann, Fig. 217).

Reicher gestaltet und besser erhalten ist die Ornamentfüllung auf der Westseite des Gurtbogens. Die Anordnung der Friese ist die gleiche wie auf der Ostseite, verschieden ist jedoch die Behandlung des Mittelfeldes, in das in fortlaufendem Zug ein akanthusartiges Laubornament eingezeichnet ist (Fig. 67 und Fig. 65, das 5. Motiv [rekonstruiert]. — Effmann, Fig. 215). Bei der Laibung des mittleren Gurtbogens ist der Kämpfer zunächst durch ein rechteckiges weißes Feld markiert. Daran anschließend folgen sich abwechselnd vier Quadrat- und drei Rundfelder, die im ganzen durch ein breites Band umrahmt sind. In die Quadrate waren reiche Muster eingezeichnet, die sich vollständig rekonstruieren ließen. Vier diagonal gerichtete lanzettförmige Blätter gehen von einem in der Mitte angebrachten Kreise aus, dem in den Zwischenräumen vier abgerundete Blätter entsprießen. Die freien Flächen zwischen den Diagonalblättern wurden von je einem großen akanthusartigen Blatt eingenommen. Die Musterung der Medaillons hat sich nicht mit Sicherheit feststellen lassen (Fig. 65 unten [rekonstruiert]. — Effmann, Fig. 211, 220). Das Dessin ist hier von einem besonders großen Maßstab, das ganze Ornament von außerordentlicher Wirkung.

Fig. 68. Werden. Blattfries an der Ostwand der Westvorhalle (untere Hälfte).

Sehr interessante Reste von Malereien wurden sodann bei der Freilegung des Westportals im J. 1892 aufgedeckt. Erhalten ist davon nichts, auch nicht unter dem Mauerwerk der jetzt wieder vorgebauten Westvorhalle, das vorhandene ist schon im J. 1896 bei Restaurationsarbeiten zerstört worden. Effmann behandelt die hier gefundenen Fragmente besonders eingehend an Hand genauer Abbildungen[27].

Auf der Ostwand der Westvorhalle befanden sich rechts und links vom Eingang zur Kirche über einem aus breiten Blättern bestehenden Fries je ein stilisierter Baum, der aus lilienartigen Stengeln

---

[26] Effmann S. 274 ff. Dadurch, daß man im J. 1893 die fünf Jahre zuvor aufgedeckten Reste farbigen Schmuckes mit neuem Putz überdeckte, ging mancherlei verloren, für dessen Rekonstruktion die Effmannschen Aufnahmen die Grundlage zu bilden haben.

[27] Effmann S. 284 ff.

herauswuchs. Beim Ansatz des Tonnengewölbes schloß ein doppelter Fries diese Dekoration ab. Auffällig ist hier die naturalistische Behandlung des Pflanzenwerkes, die an japanische Zwergbäumchen erinnernde Zeichnung, die uns aus karolingischen Miniaturen der nordfranzösischen Schulen, vor allem den Kanonestafeln, bekannt sind[28]. Die einfassenden horizontalen Friese haben die Farbe rot und gelb aufzuweisen, bei den Bäumchen ist die Zeichnung gleichfalls rot auf gelbem Grund. Die Aufnahme Fig.68 (nach Effmann, Fig. 226) zeigt den unteren Blattfries und die um den Fuß der Bäumchen wuchernden Lilienstengel, Fig. 69 (nach Effmann, Fig. 221) gibt das ganze System der Bemalung in der Vorhalle.

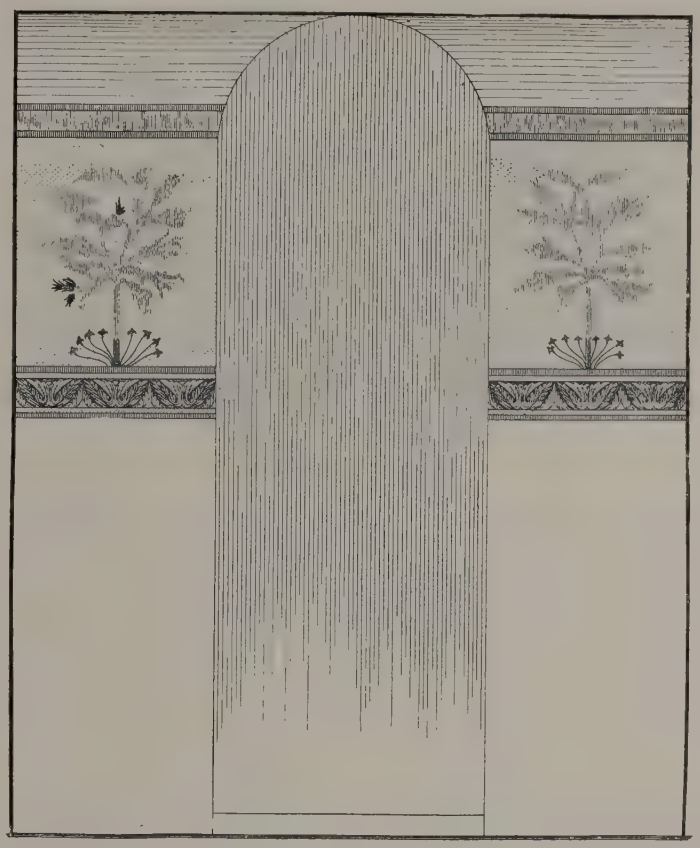


Fig. 69. Werden. Rekonstruktion der Malerei auf der Ostwand der Westvorhalle (nach Effmann).

Von ganz besonderer Wichtigkeit sind gerade diese Reste, weil sie einen Anhaltspunkt für die Zeitstellung aller Wandmalereien der Peterskirche, die stilistisch durchaus zusammengehen, bieten. Da sich beim Abbruch der Westvorhalle, die nicht in die Peterskirche eingebunden war, zeigte, daß die Malereien auch unter dem Mauerwerk der Vorhalle fortgingen, so müssen sie notwendigerweise in der Zeit zwischen der Vollendung der Peterskirche im J. 943 und dem Neubau dieser Vorhalle im J. 1040 entstanden sein. Bei Errichtung des Neubaues der Vorhalle waren sie jedenfalls schon vorhanden, das beweist die Tatsache, daß die gleiche Tünche, die den Putz des 11. Jh. bedeckte, sich auch über diese Malereien hinzog[29]. Ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß sie alsbald nach Vollendung der Kirche, für die sie nicht nur anhängender Schmuck, sondern gleichsam Vollendung der architektonisch-rhythmischen Idee waren[30], hergestellt werden. Sie wären dann die ältesten bisher bekannt gewordenen selbständigen deutschen Wandmalereien überhaupt, da die Reichenauer wie die oben veröffentlichten Aachener erst dem Ende des 10. Jh. zugewiesen sind — und nur die im Aachener Münster erhaltenen Vorzeichnungen und Skizzen würden noch vor ihnen anzusetzen sein.

---

[28] Von Handschriften der Schule von Reims nenne ich das Evangeliar Cod. A. 26130 der Bibl. zu Reims, fol. 14^b—20^a, das Evangeliar Cod. Harl. 2826 des Brit. Mus., fol. 4^1—9^b. Dazu das Evangeliar im Domschatz zu Prag (Ant. Podlaha, Topographie d. hist. u. Kunstdenkmäler d. Königreichs Böhmen. Prag, Hradschin. II, II. Bibl. d. Metropolitankapitels, 1904, S. 7) und das Evangeliar Franz II. in Paris (Venturi, Storia dell' arte Italiana II, pag. 313). Außer den Bilderhandschriften möchte man die verwandten Dekorationen in den Wandmalereien von St. Johann in Graubünden erwähnen (Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Taf. 57) und etwa auch die naturalistische Blattausbildung an Kapitälen zu Regenbach (Gradmann, Die karolingischen Basiliken zu Regenbach a. d. Jagst: Denkmalpflege 1909, S. 28).

[29] Der Beweis dieser Datierung ist von Effmann S. 295, 305 außerordentlich sorgfältig geführt — man wird seinen Ausführungen sich anschließen müssen. Auch in bezug auf alle die Beobachtungen an Mauerwerk und Putz sei hier noch einmal auf Effmann (S. 291) verwiesen.

[30] Vgl. Dehio-v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes S. 653.

WERDEN.

Wandmalereien in der Luciuskirche.

Literatur.

Alb. Schuncken, Geschichte der Reichsabtei Werden a. d. R., Köln 1865, S. 68. — W. Flügge, Erinnerung an Werden, illustrierter Führer durch Werden und Umgegend, Werden 1887. — Ders., Chronik der Stadt Werden, Düsseldorf 1887, S. 300. Dazu Ergänzungsheft I u. II. — Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz: II. 3 Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen: 1893, S. 102. — P. Jacobs, Geschichte der Pfarreien im Gebiete des ehemaligen Stiftes Werden a. d. Ruhr: Düsseldorf 1893/94, S. 32, 516; auch als Heft II und III der Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden. — Ders., Werdener Annalen: Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden V, 1896, S. 38, 43. — Franz Jostes, Über die vita S. Lucii: Beitr. VI, 1897, S. 181. — Wilhelm Effmann, Die im 19. Jh. zerstörten Baudenkmale Werdens: Beitr. IV, 1895, S. 24. — Clemen i. d. Berichten über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz IV, 1899, S. 53 u. i. d. B. J. 104, S. 239. — Ders. i. d. Berichten und Anträgen des Provinzialausschusses für den 43. Provinziallandtag 1903, S. 31 (abgedruckt auch in den Verhandlungen des 43. Rheinischen Provinziallandtages 1903, S. 323). — Rudolf Kötzschke, Die Anfänge der Stadt Werden: Beitr. X, 1904, S. 18. — Franz Jos. Bendel, Ergänzungen und Berichtigungen zur Geschichte der Äbte von Werden bis zur Mitte d. 12. Jh.: Beitr. XI, 1905, S. 27. — Dehio, Handbuch V, S. 503. — Eine ausführliche Darstellung von W. Effmann in Vorbereitung.

Über die Wandmalereien: W. Effmann i. d. Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden IV, S. 30. — Clemen i. d. Jahresberichten der Provinzialkommission IV, 1899, S. 53 m. Abb. u. i. d. B. J. 104, S. 239. — Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 5 (farbig) Wandmalereien an den Hochwänden des Chores (drei Nischenfiguren und Ornamente). Tafel 6 Rekonstruktion des Systems der Hochwand und zwei Nischenfiguren. — Farbige Originalaufnahmen von Gerhard Schoofs (6 Bl.) im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

Handschrift Qu. Im Pfarrarchiv: Annales imperial. immediatarum liberarum et exemptarum ecclesiarum Werdinensis et Helmstadensis, von Greg. Overham 1724, 484 p. mit Index (Abschrift), p. 183; Original im Herzogl. Braunschweig. Landesarchiv (VII, B. 21), p. 223. — Vgl. die chronologische Übersicht der Handschriften bei Bendel i. d. Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden XI, 1905, S. 29. — In der Kgl. Bibl. zu Berlin: Cod. Boruss. 578, Bl. 20a u. 21a.

Das Bauwerk.

Im J. 995 begann Abt Werimbert (983—1002) den Bau der „Neukirche" bei Werden, die von seinen Nachfolgern Ratbrand, Heidhanrich, dem h. Bardo und Gerold vollendet[31] und im J. 1063 am 1. Okt. durch den h. Anno, Erzbischof von Köln, zu Ehren des h. Lucius, Königs von Britannien, eingeweiht wurde[32].

[31] Nach Bendel, Beiträge z. Gesch. des Stiftes Werden XI, S. 93 nicht unter Abt Gero von Vrymersheim, der am 15. März 1063 starb, sondern unter dessen Nachfolger Giselbert, der nach dreijähriger Regierung in dieser Kirche seine Ruhestätte fand († 10. August 1066), aber noch im J. 1063. Neben dem J. 1063 wird auch das J. 1053 genannt, am besten verbürgt ist 1063.

[32] P. Jacobs, Werdener Annalen, Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden V, 1896: Die von Jacobs unter dem Titel Werdener Annalen rekonstruierte Historia regalis et insignis

Schon in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters sind verschiedene Veränderungen an dem Bau vorgenommen worden. Wahrscheinlich nach einem Brande des Daches ist der ganze Bau wie eine Hallenkirche unter ein einziges Dach gebracht worden[33]. Im J. 1633 bei dem Einfall der hessischen Truppen verlor der Turm seinen bleibedeckten Helm. Nach dem Catalogus abbatum hat dann Anselmus Groten, der von 1775—1788 Pfarrer der Luciuskirche war, den vor Alter verfallenen Bau wiederherstellen lassen[34]. Damals sind wahrscheinlich die Seiten-

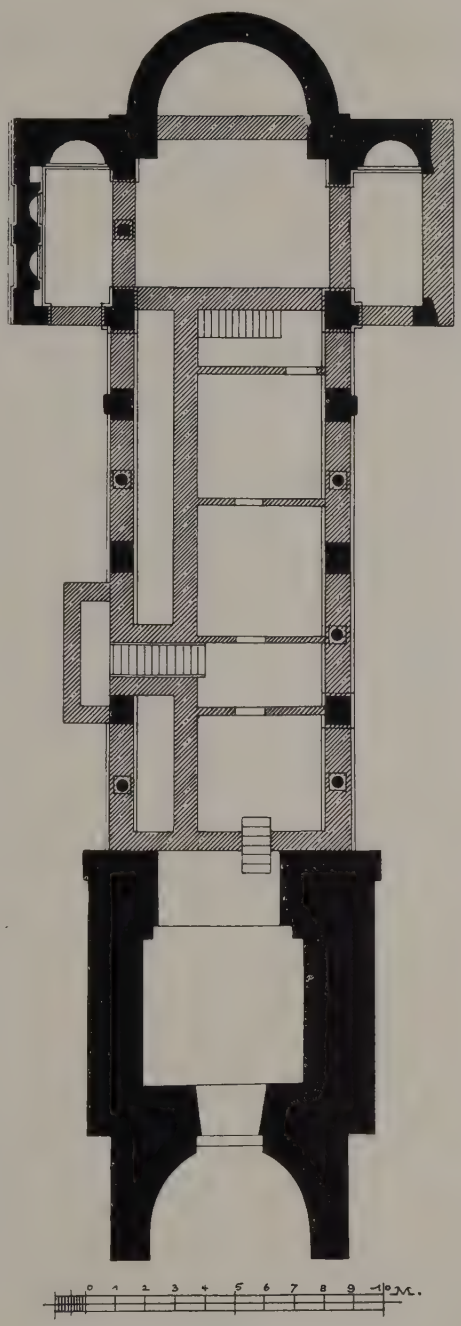


Fig. 70. Werden. Grundriß der St. Luciuskirche (nach Aufnahme von W. Effmann).

monasterii et abbatiae Werthinensis, per fr. Henricum Dudenum abbatem Werdenensem collata beruht in der Hauptsache auf den vom Werdener Abte Heinrich Duden (Abt von 1573—1601) in ein durchschossenes Exemplar der Kirchengeschichte von Eusebius (Basel 1569, im Pfarrarchiv zu Kettwig) eingetragenen, auf Urkunden beruhenden annalistischen Aufzeichnungen bis 1557, die Duden als Vorarbeit für eine Geschichte Werdens dienen sollten; ferner auf dem Catalogus omnium abbatum des Conventualen Bernard Roskamp, bis 1697; daneben auf einer Anzahl anderer Abtkataloge von sekundärem Werte. Der Cod. Boruss. 578 der Kgl. Bibl. zu Berlin hat die Eintragungen Dudens aus der annalistischen in die chronikale Form umgegossen, ohne daß er dabei wesentliche Zusätze oder Streichungen gemacht hätte. Der Cod. Boruss. verliert damit seinen Wert als originale Quelle und muß hinter die Aufzeichnungen Dudens zurücktreten. Overham, Annales imperial. immediatarum liberarum et exemptarum ecclesiarum Werdinensis et Helmstadensis 1724 (Hs. Wolfenbüttel VII, B. 21, Abschrift im Pfarrarchiv zu Werden) hat keine älteren Aufzeichnungen gekannt, seine Annalen beruhen lediglich auf Urkunden, die längst anderweitig gedruckt sind (s. Einleitung von Jacobs). Über das Verhältnis zu Duden vgl. die Ausgabe von Otto Schantz i. d. Werdener Geschichtsquellen I, S. 4.

Aus den „Werdener Annalen" betreffen die Luciuskirche:

S. 38 ad a. 995: Werimbertus decimus quintus Werthinensis abbas construere incepit ecclesiam novam prope Werdenam, quae ab abbatibus successoribus suis Ratbrando videlicet, Heidanricho, s. Bardone et Geroldo completa et sub Gerone abbata anno videlicet 1063 Kalendis Octobris per s. Annonem archiepiscopum Coloniensem in honorem s. Lucii regis Britanniae dedicata et consecrata est, quam admodum ibidem in antiquitatibis reperitur. Vide etiam de eadem ecclesia infra anno 1063 sub Gerone abbate (Duden ed. Schantz S. 25).

S. 43 ad a. 1063: Tempore istius Geronis [de Vrymersheim, 20. Werthinensis abbatis] exstructa est capella prope Werthinam, quae dicitur Nyenkerken et per s. Annonem secundum episcopum Coloniensem dedicata in honorem s. Lucii regis Britanniae .... S. Anno istius nominis secundus Coloniensis episcopus .... ecclesiam s. Lucii in Nienkerken prope Werdenam in propria persona anno salutis 1063 consecravit (Duden S. 28).

Die Berichte im Cod. Boruss. 578 Bl. 20a der Berliner Bibliothek (Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Essen, S. 102) lauten: Werimbertus postquam consenuisset prima novae parochialis ecclesiae prope Werthinam versus plagam aquilonarem, nunc Nyenkirchen dictae, extruendae iecit fundamenta, sed morte praeventus quae exorsus fuerat successoribus suis consummenda reliquit, atque tandem a Gerone, 20. abbate, absoluta sunt. — Bl. 21a: Gero de Vrimersheim, 20. abbas ... absolvit structuram parochialis ecclesiae Newkirchen, quam in honorem S. Lucii regii Britanniae per S. Annonem 2. arch. Colon. dedicari curavit.

[33] Als solche erscheint sie wenigstens auf dem der Zeit um 1575 angehörigen Werdener Stadtprospekte in Braun und Hogenbergs Städtebuch. In dem jetzigen Bestande zeugt von dieser gotischen Bautätigkeit nur noch ein heute vermauertes Spitzbogenfenster.

[34] Vgl. auch G. Humann, Die Beziehungen der Handschriftenornamentik zur romanischen Baukunst (Studien

schiffe des Langhauses abgebrochen worden, die Seitenschiffe der Ostpartie wurden zu Sakristeien umgewandelt.

Seit dem J. 1803 war die Kirche dem Gottesdienste entzogen, sie wurde in den nächsten Jahren zu den verschiedensten profanen Zwecken benutzt, bis sie 1811 durch die französische Domänen-Direktion an ein privates Konsortium verkauft ward, das den Bau zu einem Wohnhaus umgestaltete. Im J. 1862 erwarb der Bürgermeister Freiherr von Schirp das Haus, 1891 ging es von dessen Erben an die katholische Kirchengemeinde zurück. Bei dem Umbau zum Wohnhaus war die Apsis abgebrochen und der Triumphbogen einfach durch eine Mauer geschlossen worden; ebenso war das oberste Geschoß des Turmes mit dem Helm zur Gewinnung von Holz- und Steinmaterial abgebrochen worden.

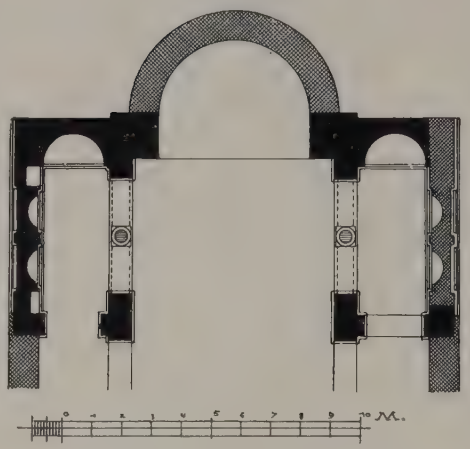


Fig. 71. Werden. Chorpartie der St. Luciuskirche (rekonstruiert).

Der Wiedererwerb der Kirchenruine durch die Gemeinde war veranlaßt durch die bedeutsamen Entdeckungen, die der aus Werden gebürtige Professor Wilhelm Effmann dort gemacht hatte. Er hatte festgestellt, daß in dem Wohnhaus die Hauptteile der alten Anlage noch erhalten waren, vor allem waren die Stützen und die Arkaden des Mittelschiffes noch wohlerhalten. Es ist das Verdienst des genannten Gelehrten, nicht nur diese archäologisch wichtigen Teile hintereinander sorgsam aufgedeckt, sondern auch die Gemeinde für die Erhaltung und Rettung der Ruine gewonnen zu haben.

Das Bauwerk, über das Wilhelm Effmann seit 15 Jahren eine eingehende Veröffentlichung vorbereitet, ist für die Architekturgeschichte von höchster Wichtigkeit; es enthält eine ganze Reihe von zum Teil fremdartigen Elementen und Ansätze für neue Motive. Die Kirche war eine hochinteressante flachgedeckte dreischiffige Basilika von drei Jochen in Stützenwechsel mit Westturm. In dem Erdgeschoß wie im ersten Stockwerk des Turmes befanden sich mächtige Gratgewölbe mit schwerfälligen Schildbögen auf Eckpfeilern und Konsolen. In großem Bogen öffnet sich das Erdgeschoß nach Osten nach dem Langhause. Dem Turm trat nach Westen eine im Untergeschoß als Nische gebildete, im Obergeschoß einen rechteckigen Raum — Zugang zur Turmglockenstube — enthaltende Vorhalle vor. Außer dem Westturm besaß die Kirche wahrscheinlich noch zwei östliche Flankiertürme. Der östliche Abschluß der Kirche bestand in einer großen mittleren Apsis mit zwei seitlichen, nur in die Mauerstärke gebrochenen Konchen. Das Motiv der nischenartigen Vorhalle stellt eine freie Weiterbildung der Anlage des Westbaues am Aachener Münster dar; Parallelen geben die Westbauten von St. Pantaleon zu Köln und von der Pfarrkirche zu Münstereifel.

Die Kirche zeigt im Langhaus den Stützenwechsel und damit ein Motiv, das in den Rheinlanden an sich ziemlich selten ist. Es gibt hier aus dem 11. Jahrhundert als Parallele vor allem die St. Willibrordikirche zu Echternach, die etwas vor der Luciuskirche entstanden ist (vollendet 1031)[35]. Näher liegt es, an Beziehungen zu der eigentlichen Heimat des Stützenwechsels, an die Hildesheimer Gegend zu denken. Die Kapitäle der Luciuskirche zeigen Details von hoher Schönheit, neben ganz archaischen Blattkapitälen die frühesten Formen des ausgebildeten Würfelkapitäls. Während vom Mittelschiff nur die Arkaden des Erdgeschosses erhalten geblieben sind, steht das Altarhaus mit Ausnahme der ganz abgebrochenen Apsis und der in der gotischen Zeit gefallenen Arkadensäule der Südseite noch wohlerhalten. Daher läßt sich

---

z. deutschen Kunstgeschichte LXXXVI), Straßburg 1907, S. 69.

[35] Catalogus abbatum bei Jacobs, Werdener Annalen (Beitr. z. Gesch. des Stiftes Werden V, S. 205): Anselmus Groten .... ecclesiam sancti Lucii vetustate collapsam redintegravit.

an dieser Ostpartie ein vollkommenes Bild von dem inneren und äußeren Aufbau gewinnen. Auch hier bringt das Stützensystem die Verwendung von Säulen zwischen Pfeilern. Die Umrahmung der verbindenden Rundbögen bestand in einer horizontalen Überdeckung (vgl. den Längenschnitt Fig. 72).

Über der Arkadenstellung des Erdgeschosses findet sich zunächst in Höhe der Dachböden der Seitenschiffe die Anlage von flachrund gebildeten Nischen. Einem jeden Arkadensystem entspricht eine Gruppe von drei Nischen, von denen die mittlere etwas breiter und höher als die beiden seitlichen Nischen gehalten ist. Der obere Teil des Obergadens ist besonders reich gegliedert; je zwei seitliche Eckpilaster umrahmen, den Arkaden des Erdgeschosses entsprechend, in Verbindung mit einem Mittelpilaster eine zweigeteilte Fenstergruppe. Auf den Pilastern ruhte ein Architrav, der wieder die flache Decke des Mittelschiffes trug. Die Nischen im Obergaden sind ein Motiv, das auch sonst, so an den ältesten Bauten von Brauweiler und St. Aposteln in Köln auftritt und das das spätere Triforium vorbereitet. Die Pilaster der Luciuskirche tragen streng antikisierende Kapitäle, vereinfachte Umbildungen korinthischer Formen in bossenartiger Behandlung (Fig. 73).

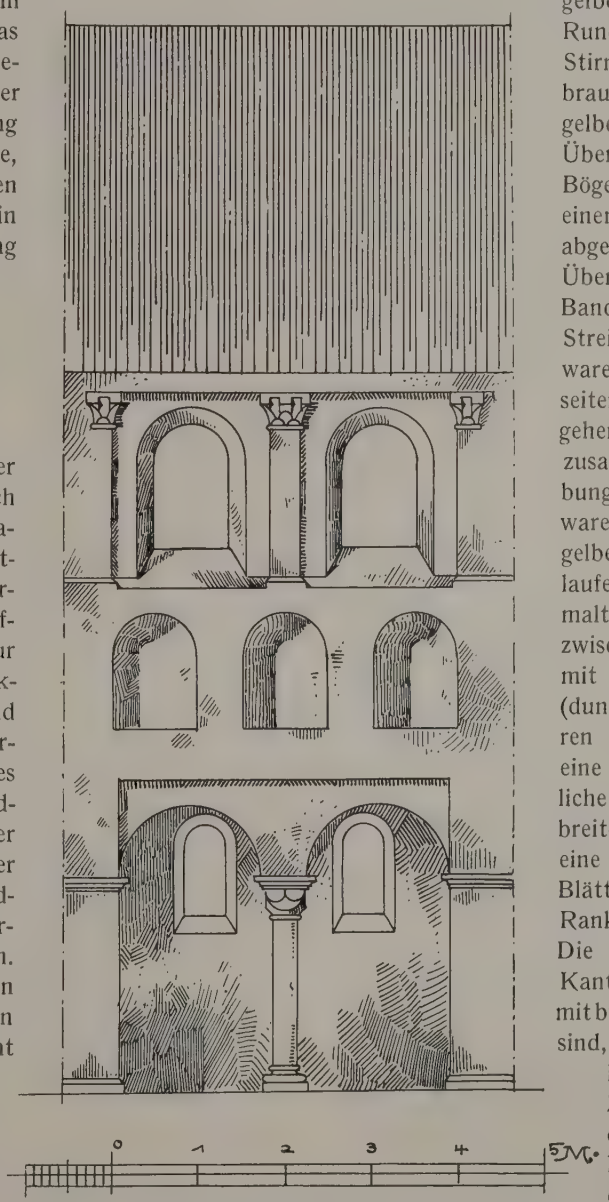


Fig. 72. Werden. Längenschnitt durch das Querschiff der St. Luciuskirche. (Aufnahme von W. Effmann.)

Die Ausmalung.

Das System.

Über dieses System der Chorwände erstrecken sich nun figürliche und dekorative Malereien, deren Entdeckung gleichfalls das Verdienst von Wilhelm Effmann ist. Sie waren nur durch einen späten Kalkanstrich verdeckt und sind verhältnismäßig gut erhalten. Die Malereien des Untergeschosses der Nordwand wurden nach der Bloßlegung leider wieder zugestrichen. Die Wandflächen selbst waren verputzt und weiß gestrichen.

Im Untergeschoß waren die Eckpilaster samt ihren Kapitälen anscheinend nicht bemalt. An der als Bündelsäule gestalteten Mittelsäule der Nordseite ist der Stamm aus rotem, Kapitäl und Basis aus gelbem Sandstein. Die Rundbogen waren an den Stirnseiten von einem rotbraunen, darüber von einem gelben Streifen begleitet. Über den Scheiteln dieser Bögen zog sich unter der mit einem rotbraunen Streifen abgefasten horizontalen Überdeckung ein rotbraunes Band hin, in das mit gelben Streifen Rechtecke gezogen waren, deren untere Langseiten in einem durchgehenden gelben Streifen zusammenliefen. Die Laibungen der Arkadenbogen waren teils mit braun-weißgelben nebeneinander durchlaufenden Streifen ausgemalt, teils befand sich zwischen zwei schmaleren, mit einer Schlangenlinie (dunkelrot?) bemalten äußeren (rotbraunen?) Bahnen eine von diesen durch gelbliche Streifen getrennte breitere Mittelbahn, auf der eine mit schmalen dünnen Blättern (gelb?) besetzte Ranke sich hochschlängelt. Die Nischen, die an den Kanten innen und außen mit bunten Streifen gerandet sind, enthalten in zwei konzentrisch bemalten Zonen auf einer durch die innere Zone in einen helleren und einen dunkleren roten Streifen zerlegten Fußbank

Fig. 73. Werden. Kämpferkapitäl in der St. Luciuskirche.

drei stehende männliche Gestalten, jederseits in der Mitte einen Heiligen en face, in den beiden Seitennischen je einen Abt, der Mittelfigur leicht zugewandt.

Über den Scheiteln der Nischen zieht sich ein aus mehreren weißen und verschieden abgetönten rosaroten Streifen gebildetes Gesimsband an der Kante des unteren Teiles der Hochwände hin.

Darüber springt auf der abgeschrägten Mauerdicke der obere Teil der Hochwände etwas zurück. Zwischen drei vorgesetzten, mit roten Schuppenkapitälen abschließenden Pilastern enthält er jederseits zwei Fenster. Hier ist die Schräge der Untermauer, die Sohlbank, ganz mit hellroter Farbe in Rosaton gestrichen, die inneren Fensteröffnungen sind außen mit einem ähnlichen einfachen blaßroten Streifen umrahmt, während in den Laibungen von außen nach innen ein gelber, ein blaßroter und ein grüner Streifen folgen, über dem gelben und blaßroten Streifen zieht sich ein graublauer Eierstab hin.

Über den Scheiteln der Fenster läuft zwischen den Kapitälen der Pilaster, ehemals unter der flachen Decke, ein unten von einem schmalen blauen Streifen begleiteter, außen rot, innen gelb, breit eingefaßter plastisch gezeichneter Mäander, blau-rot-gelb auf schwarzem Grunde.

Dieser Mäander zieht sich nun jenseits des letzten östlichen Pilasters weiter fort über den Triumphbogen als formaler Abschluß auch der Ostwand der Kirche und von da über die Nischen der Südwand. Der Triumphbogen selbst trägt auf der Chorhaus-Stirnseite und in der Laibung eine Dekoration, die ihm architektonische Gliederung verleiht. Am Nordanfang der Bogenrundung ist in roten, von weißen Lichtern begleiteten Strichen ein gelbes Eckkapitäl aufgemalt, das beiderseits aus einer Spirale besteht und dem nach unten rotbraune Säulenstämme entsprachen (Fig. 74). Darüber, durch eine dünne Platte getrennt, ist zwischen zwei rotbraunen Streifen ein breiter Fries als eine Art Kämpfer aufgemalt, dessen ursprüngliche Füllung — wahrscheinlich rote und gelbe Horizontalstreifen — nicht mehr deutlich zu erkennen ist. Über diesem Fries begleitet den Bogen auf der Chorhaus-Stirnseite eine von roten Außen- und gelben Innenstreifen eingefaßte Ranke, bestehend aus einer Aufeinanderreihung von fünfblättrigen grauschwarzen Palmetten, die auf rotem Grunde von zwei hellgelben Blättern eingefaßt werden (Fig. 75. — Tafelband Taf. 5.)

Fig. 74. Werden. Gemaltes Kapitäl in der St. Luciuskirche.

In der Laibung des Bogens sitzt über dem Kämpferfries ein außen von einem breiten grünen, innen von schmalen, verschieden getönten gelben, roten, grauen Streifen eingefaßter grauroter Zickzackgurt auf schwarzer Bahn. Darüber wird in einem Teil der südlichen Bogenstellung auf neuem Verputz das Stück eines gelbgerandeten roten, durch helle Striche schräg quadrierten und punktierten Gurtes sichtbar, der an einem gelben Mittelstrich gelbgerandete, abwechselnd kreisförmige, mit Brustbildern versehene, und übereck gestellte quadratische Medaillons mit konzentrischer Einteilung trug. Daß auch die Apsiskuppel mit figürlichen Darstellungen ausgemalt war, beweisen die Farbreste auf den kleinen Stücken vom Verputz, die noch am Triumphbogen hängen.

Die figürlichen Malereien.

Die Nischen der Chorhochwand enthalten nun die schon genannten Einzelfiguren.

I. Die Malereien an der nördlichen Chorhochwand.

Die Nischen dieser Seite sind außen von einem einfachen roten Kantenrand umzogen, innen von einem gelben, der hell (ursprünglich wohl graublau) punktiert und mit lanzettförmigen und rechteckigen graublauen Feldern, in der Mittelnische nur mit rechteckigen, ausgelegt ist. Vgl. Taf. IX u. X und Tafelband Taf. 5 und 6.

1. Die westliche Nebennische. Die innere Zone dieser Nische war rot, die äußere grün. Sie enthält die in voller Vorderansicht gegebene stehende Gestalt eines bärtigen Abtes. Die Füße sind mit nach außen genommenen Spitzen etwas auseinandergestellt. Die Oberarme liegen am Körper, die Unterarme sind rechtwinklig nach der Seite ausgestreckt, die Rechte hält einen einfachen, auf der Fußbank aufstehenden langen gelben rotkonturierten Krummstab, an dessen Krümme die auf der Kugel aufgemalten Nägel zu bemerken sind, die Linke ein in der Handfläche aufrechtstehendes gelbes Buch. Der Kopf, mit einer mächtigen Tonsur, ist leicht nach links gewendet. Die Kleidung besteht aus einer weißen bis auf die Knöchel reichenden Alba und einer gleich langen roten Kasel, deren vordere Bahn von den rechtwinklig gebogenen Armen hochgehoben wird, so daß die Alba vorn fast bis zu den Knieen sichtbar ist. Am Halse bilden beide einen rechteckigen Ausschnitt.

Fig. 75. Werden. Gemalter Palmettenfries in der Luciuskirche.

2. Die Mittelnische. Die innere Zone dieser Nische war grün — Reste dieser Farbe sind noch an den Füßen zu sehen — die äußere rot. Sie enthält die in voller Frontalansicht gegebene stehende Gestalt eines bartlosen Heiligen. Die Stellung der Füße und die Haltung der Arme ist dieselbe, wie bei der ersten Figur. Die Rechte hält ein in der Handfläche aufstehendes gelbes Buch, die Linke eine gelbe Kugel mit roten Ringlinien. Der Kopf sieht gerade aus, trägt eine aus drei treppenförmigen weißen rotkonturierten Streifen zusammengesetzte Bedeckung in der Form eines abgestumpften Dreiecks[36], und darunter eine hohe grüne Mütze mit Bändern (?) und ist von einem großen kreisförmigen gelben Nimbus umgeben. Die Tracht besteht aus einer bis auf die weißen Schuhe reichenden weißen Alba und einem gelben bis unter die Kniee gehenden Obergewand, dessen Saum von einem roten mit blauen Steinen bemalten Streifen besetzt ist, der sich vor der Mitte des Körpers bis zum Halse fortsetzt, wo er den von einer runden Agraffe zusammengehaltenen

[36] Eine ganz ähnliche Krone von stufenförmigen Streifen tragen die beiden Könige in der Schar der Seligen und der Verdammten auf der Miniatur des Jüngsten Gerichts der nach Vöge vor 1014 entstandenen Hs. der Münchener Staatsbibliothek jetzt Cim. 57 cod. lat. 4452 Evangelistarium saec. XI. in.: Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends 1891, S. 121; Abb. 33, S. 238. Dazu S. 320 bei Besprechung der Gewandung der Herrscher, Kronen: „solcher Reifen treten dann mehrere übereinander, die oberen stufenartig zurückspringend. Drei: Hs. I, die angeführte Münchener Cim. 57, Bl. 17b, 202a [Jüngstes Gericht] (vgl. M. [Cod. lat. monac. 4453. Cim. 58 mit dem Porträt Ottos III.] 23b: Germania); VI [Kgl. Bibl. Bamberg Nr. A. II 42. mbr. 2^0 saec. XI. in. Apokalypse, wohl vor 1020] 55". — Eine ähnliche bienenkorbförmige Mütze mit Streifen von Steinen tragen die beiden Thronassistenten (Herzöge?) neben Otto auf dem Bilde Ottos und seines Hofstaates in der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Abb. bei Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886, Taf. III.

Ausschnitt umsäumt. Über diesem Obergewand hängt lose auf den Schultern ein roter Mantel von derselben Länge, außen mit gelbem Saum besetzt, auf dem wieder grüne Punkte aufgemalt sind. Von den Schultern fällt er auf den rechtwinklig gebogenen Armen über die ganze Brust und dann nach hinten. In dem vom Mantel freigelassenen Ausschnitt des Obergewandes sieht man auf diesem, nach der linken Hüfte sich hinziehend, einen aus mehreren elipsenförmigen Linienzügen gebildeten Bausch von der Farbe des Obergewandes, der den roten Quersaum des letzteren überschneidet. Eine jetzt verschwundene Inschrift befand sich oben in der Nische zu den Seiten der Figur. Daß (für den Beschauer) links der Name L u c i u s sich befand, war deutlich zu erkennen[37]. (Taf. IX. — Tafelband Taf. 5 farbig, Taf. 6 rekonstruiert. — Fig. 76 nach Originalaufnahme).

3. Die östliche Nebennische. Die innere Zone dieser Nische war rot, die äußere grün, wie bei der ersten Figur. Die Nische enthält eine zu jener ersten Figur symmetrisch angeordnete G e s t a l t e i n e s b ä r t i g e n A b t e s mit großer Tonsur im langen Haupthaar, in derselben Haltung und mit denselben Attributen. Der rechteckige umgeklappte Halsausschnitt der Kasel steht kragenartig im Naken auf, unter ihm wird der Halsausschnitt der Alba sichtbar, die übrigens gelb gerändert ist. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet. Neben der linken und rechten Hand ist deutlich dazu eine zweite Vorzeichnung zu erkennen.

Fig. 76. Werden. Die Figur des h. Lucius nach photographischer Aufnahme.

II. D i e M a l e r e i e n a n d e r s ü d l i c h e n C h o r h o c h w a n d.

Die Nischen dieser Seite sind außen von einem einfachen gelben Kantenrand umzogen, innen von einem braunroten, der hell (ursprünglich wohl graublau) punktiert und mit rechteckigen blauen Feldern ausgelegt ist.

[37] Eine schon im Anfang der neunziger Jahre auf Veranlassung von Professor Effmann hergestellte farbige Kopie (in dessen Besitz) zeigt deutlich noch diese Inschrift.

Bei der Bloßlegung dieser Figur fand sich, daß die Krone und der Gewandsaum mit eingelassenen viereckigen Stücken von Kupferblech (ursprünglich wohl vergoldet) verziert waren. Diese Metallstücke sind heute fast sämtlich abgefallen. Wir haben hier eine Technik vor uns, die im frühen Mittelalter vereinzelt gehandhabt wird, um dann der Anwendung von vergoldetem Stuck Platz zu machen. In St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau waren an den Rändern des Glorienscheins, der die Christusgestalt umgibt, vergoldete Metallplättchen aufgenagelt: noch sind die Nagellöcher erhalten (Adler, Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland I. Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau, Berlin 1870, S. 2. — Fr. Xav. Kraus, Die Wandgemälde in der St.-Georgs-Kirche zu Reichenau, Freiburg 1884, S. 4. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 81). In der Kirche zu St. Savin (11. Jh.), fand sich bei der Darstellung des Durchzugs durch das Rote Meer die Tunika des Pharao besetzt mit vergoldeten Pailleten (Prosper Mérimée, Études sur les arts au moyen âge, Paris 1875, p. 213: La première fois que je visitai l'église de Saint-Savin, je remarquai la tunique du pharaon semée de paillettes dorées, que l'altération de la peinture a fait disparaître aujourd'hui). Aufgelegte Metallfolien vermutet Zemp in St. Johann (Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, S. 34, Anm. 4); er verweist dabei auf die im Schutte der Krypta des Fraumünsters in Zürich 1900 gefundenen vergoldeten Bronzeblättchen mit Nietlöchern. Metallblättchen sind auch in Essen im Westbau verwandt (s. u. S. 120). Im 12. Jh. werden sie ersetzt durch eingelassene Steine, so im Stift Nonnberg in Salzburg (Paul Buberl im Kunsthistor. Jahrbuch der Zentralkommission 1909, S. 10) und anderswo.

1. Die westliche Nebennische. Die innere Zone dieser Nische ist grün, die äußere rosa. Sie enthält die in voller Vorderansicht gegebene stehende Gestalt eines Abtes mit dünnem Schnurrbart und Anflug von Backenbart. Nur der Oberkörper ist von dieser Figur erhalten. Die leicht nach der Seite ausgestreckte Rechte hält einen einfachen Krummstab mit grellroter Kugel an der Krümme, die Linke ein grellrot gebundenes gelbes Buch an die Brust. Dieser Abt trägt eine rote Kasel, von der weißen Alba ist der Halsausschnitt zu sehen. Der Kopf mit der großen Tonsur ist leicht nach rechts genommen (Tafelband Taf. 5 farbig).

2. Die mittlere Nische. Im oberen Teil dieser sonst zerstörten Nische kann man noch sehen, daß die äußere Zone ihres Grundes grün war. Der innere Kantenrand ist ein rotbrauner Streifen, auf dessen Mittelbahn graublaue Quadrate und Lanzetten, durch weiße Strichlagen getrennt und von Kränzen weißer Punkte begleitet, abwechseln. Von der Figur eines Heiligen ist noch ein Stück des gelben Nimbus zu sehen.

3. Die östliche Nebennische. Die innere Zone dieser Nische ist grün. Die äußere rosarot wie bei der westlichen Nebennische. Sie enthält eine zu jener Nische symmetrisch angeordnete Gestalt eines Abtes mit großer Tonsur, dünnem Schnurrbart und Anflug von Backenbart. Die Oberarme liegen am Körper an. Die benedizierend erhobene Rechte hält einen einfachen Krummstab, die Linke ein hell- und dunkelgelb und -blau gestreiftes Buch aufgeklappt auf dem Handteller. Der Kopf ist leicht nach links genommen (Fig. 77). Die Kasel, von der ein großer Teil zerstört ist, ist von verblaßter rotbrauner Farbe und gemustert mit schräg überlaufenden Rauten in lila Strichen, die gefüllt mit hellgelben Punkten, durch eine Art Vierpaß von dunklerer Färbung an den vier Ecken miteinander verbunden sind. Von der weißen Alba ist der Halsausschnitt und der Teil von den Knieen abwärts zu sehen (Taf. X. — Tafelband Taf. 6).

Fig. 77. Werden. Kopf eines Abtes aus der St. Luciuskirche.

Deutung.

Wer sind die Dargestellten in den großen Nischen des Obergadens? Es ist auffällig, daß nur die mittleren Figuren Nimben aufweisen. Der in der Mitte der nördlichen Chorhochwand stehende Heilige gibt sich durch die Namensbeischrift als der h. Lucius zu erkennen, vielleicht war ihm auf der südlichen Seite der h. Ludgerus gegenübergestellt. Der h. Lucius, der Patron der Kirche, ist sonst in Deutschland ein seltener Gast, erst in Rhätien kehrt er als Landespatron wieder. Als König von Britannien erscheint er mit der Krone geschmückt. Daß der rheinische und der rhätische Lucius identisch und beide wieder

sich mit dem britannischen König decken, ist längst festgestellt[38]. Die vita s. Lucii ist auch in einer Handschrift in der Werdener Pfarrbibliothek aufgefunden[39]. Die Seitenfiguren in den Wandmalereien der St. Luciuskirche sind aber sicherlich keine Heiligen, sie sind ausdrücklich ohne Nimben abgebildet. Die leichte Neigung des Kopfes der Mittelfigur zu läßt eine Bewegung der Verehrung oder Huldigung erkennen. Man wird sie nur einfach als Äbte bezeichnen können. Vielleicht darf man an die Ludgeriden denken, die dem h. Ludgerus zur Seite gestellt ja nahe liegen würden: an Hildegrim und Gerfrid, an Titgrim und Altfrid, die alle in Werden begraben waren. Diese alle würden aber als Bischöfe zu kennzeichnen sein. Als infulierte Äbte würden etwa die Äbte Werimbert, Ratbrand, Heithanrich, Gerold in Betracht kommen, die Äbte, unter denen die Kirche erbaut ward. Zuletzt bleibt auch die Möglichkeit übrig, sich einfach die großen Benediktineräbte hier vorzustellen[40].

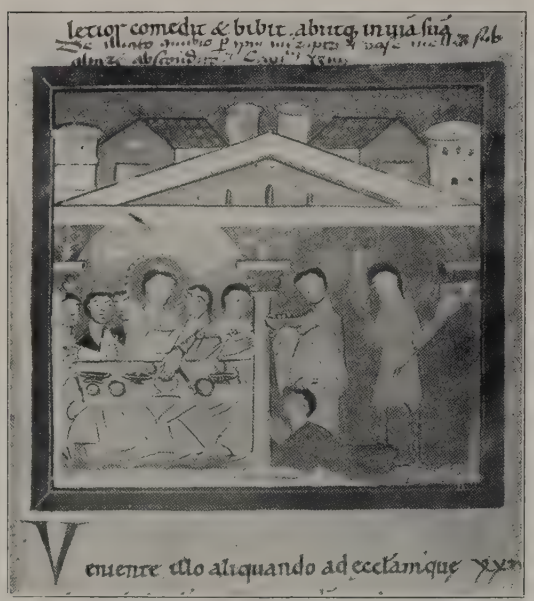


Fig. 78. Illustration aus der Vita S. Ludgeri in Berlin (Phot. Haseloff).

Können wir in Kunstwerken, die auf Werden zurückführen, irgendwelche Vorbilder oder Parallelen für die Wandmalereien in der Peterskirche und der Luciuskirche nachweisen? Es war schon oben (S. 85) darauf hingewiesen, daß bei dem merkwürdigen Stil der Wandmalereien in dem nördlichen Seitenschiff der Peterskirche wohl am ehesten an eine ältere Vorlage in Gestalt von Buchmalereien zu denken wäre.

Man könnte für den Typus der Darstellung des Königsbildes en face, wie er in dem h. Lucius gegeben ist, erinnern an die Darstellung auf dem Diptychon des Rufius Probianus, das sich in Werden befand und für würdig gehalten ward, die Handschrift der vita des Werdener Hauptheiligen Ludgers zu schmücken (jetzt Berlin, Kgl. Bibliothek, Cod. theol. lat. fol. 323)[41]. Diese Handschrift selbst bietet in ihren reichen Illustrationen endlich Parallelen zu den Einzelfiguren in St. Lucius, die Zeichnung der Köpfe hat eine gewisse Ähnlichkeit, charakteristisch ist vor allem die breite Stirn und der scharfe Absatz der Tonsur (Fig. 78)[42]. Neben dieser dem Anfang des 11. Jh. angehörigen Handschrift ist von ungefähr gleichem Alter noch zu nennen der aus Werden stammende Psalter (Berlin, Kgl. Bibliothek, Cod. theol. lat. fol. 358), dessen Illustrationen aber einen etwas anderen Stil aufweisen.

---

[38] Die vita Lucii confessoris Curiensis, jetzt neu gedruckt von KRUSCH i. d. Mon. Germ., SS. rer. Merowing. III, 1906, p. 1, ist ein Sagenprodukt aus frühkarolingischer Zeit. Über die verschiedenen Versionen vgl. AL. LÜTOLF, Die Glaubensboten der Schweiz vor St. Gallus, Luzern 1871, S. 98. FRANZ JOSTES, Über die vita s. Lucii (Beitr. VI, S. 182) sucht die Herkunft der einzelnen Elemente nachzuweisen. Das Hauptdenkmal des Heiligen ist die Luciuskirche zu Chur, vgl. darüber JOH. GEORG MAYER, St. Luzi bei Chur vom 11. Jh. bis zur Gegenwart, Lindau 1876, und W. EFFMANN, Die St.-Luciuskirche zu Chur: Zs. f. christl. Kunst VIII, 1895, S. 345.

[39] Aufgefunden von Prof. Franz Jostes. Vgl. JOSTES i. d. Beitr. VI, S. 182, und GALLÉE, Angelsächsische Sprachdenkmäler, Utrecht 1895, S. 330. In St. Gallen erscheint die vita s. Lucii schon in einem Bücherverzeichnis vom 9. Jh. (WEIDMANN, Gesch. d. Stiftsbibliothek St. Gallen, S. 385); der in der Bibliothek zu St. Gallen noch erhaltene Kodex stammt aus dem 8. bis 9. Jh. (Cod. Sangall. 567). Vgl. KRUSCH a. a. O., Einl.

[40] In S. Benedetto zu Civate nennt sich der eine dargestellte heilige Abt ausdrücklich: ego sum Benedictus abbas. Vgl. P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia, p. 38.

[41] MEYER, Zwei antike Elfenbeintafeln d. Kgl. Staatsbibl. zu München: Abhandlungen d. bayr. Akad., phil. hist. Cl. XV, I, S. 4, Nr. 44. — Abb. DAREMBERG et SAGLIO, Dictionnaire des antiquités I, p. 274, Fig. 2457. Auch an Siegeldarstellungen als Vorbilder und Parallelen darf man erinnern. Hier kämen wohl zunächst die Siegel der Kölner Erzbischöfe Pilgrim, Hermann II. und Anno II. in Betracht (abgeb. bei W. EWALD, Rheinische Siegel I, Die Erzbischöfe von Köln, Taf. III).

[42] Vgl. W. DIEKAMP, Die Miniaturen einer um d. J. 1100 in Werden geschriebenen Bilderhandschrift zur vita S. Liudgeri; Westfäl. Zs. f. Geschichte u. Altertumskunde XXXVIII, S. 155. Von den illustrierten Hsn. aus Werden kommen noch in Betracht Cod. theol. lat. fol. 357, Evangelistar fol. 1 Christus in Mandorla mit Evangelistensymbolen. Cod. theol. lat. fol. 226 Flavius Josephus fol. 182 Ritter. Beschrieben von W. DIEKAMP i. d. Westfäl. Zs. XLIV, S. 48.

Fig. 79. Essen. Weibliches Brustbild aus dem Westbau.

ESSEN.

Wandgemälde im Westchor des Münsters.

Literatur.

Allgemeine Literatur. F. Ph. Funcke, Geschichte des Fürstentums u. der Stadt Essen, Elberfeld 1851, S. 21, 227. — W. Grevel, Übersicht über die Geschichte des Landkreises Essen in der Statistik des Landkreises Essen für die J. 1875—1880. — W. Velten, Beschreibung des Stadt- u. Landkreises Essen, Essen 1887, S. 9. — Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen, herausgegeben von dem histor. Verein für Stadt u. Stift Essen, Essen I (1880)—XXXI (1909). — Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, II. Bd., Heft 3), Düsseldorf 1893, S. 9, 15 mit eingehender Bibliographie.

Älteste Quellen. Der Äbtissinnenkatalog ist in verschiedenen Fassungen erhalten. Lateinisch in Berlin, Kgl. Bibl., Man. Boruss., fol. 177, 16. Jh., Wirici Hiltrop Catalogus abbatissarum regalis ecclesiae Assindiensis 1614—1644, abgedruckt bei Seibertz, Quellen II, S. 455. — Stangefol, Op. chronolog. circuli Westphalici II, p. 153. — Ditmar bei Teschenmacher, Annales Cliviae, Juliae, Montium, Marcae usw., Frankfurt 1721, p. 247. — Gabr. Bucelinus, Germania topo. chrono. stemmatographica sacra et profana, Augsburg 1662, II, p. 143 (Abschrift mit einigen Abweichungen Hs. A. 63 in Düsseldorf, Staatsarchiv). — Deutsche ausführliche Hs. im Cod. 14742 der Bible du roi zu Brüssel, publiziert von Seemann, Die Äbtissinnen von Essen: Beiträge zur Gesch. von Stadt u. Stift Essen V, 1883. — Kürzere (bis 1614) in den Farragines des Gelenius VIII, Bl. 470 (Köln, Stadtarchiv). Weitere Hsn. im Staatsarchiv zu Düsseldorf und im Staatsarchiv zu Essen. — Konrad Ribbeck, Ein Essener Nekrologium aus dem 13. Jh.: Beiträge zur Gesch. von Stadt u. Stift Essen XX und Sonderabdruck, Essen 1900. — Harless, Die ältesten Nekrologien und Namensverzeichnisse des Stiftes Essen: Lacomblets Archiv N. F. I, S. 63.

Literatur zur speziellen Baugeschichte. Prisac im Kölner Domblatt 1844, Nr. 100, 101. — Die Münsterkirche in Essen: Baudris Organ für christl. Kunst 1851, S. 89; 1852, S. 3

mit Taf. — v. Quast, Die Münsterkirche in Essen: Zs. für christl. Archäologie u. Kunst I, S. 1 mit Taf. u. Abb. im Texte. — Daran anschließend F. J. Pider, Die Münsterkirche zu Essen im Echo der Gegenwart, Aachen 1856, Nr. 204 vom 26. Juli. — Die Münsterkirche in Essen, die gemeinsame Pfarrkirche für die katholischen Pfarren St. Johann u. St. Gertrud, Essen 1863. — F. J. Pider, Die Gründung der Abtei Essen: Essener Zeitung 1880, Nr. 284. — Einiges zur Baugeschichte des Essener Münsters: Essener Zeitung 1881, Nr. 60 vom 12. März. — Zur Restauration der Münsterkirche in Essen: Essener Zeitung 1884, August. (Referat aus der Kölnischen Volkszeitung.) — Zur Restauration der Münsterkirche in Essen: Rheinisch-Westfälische Zeitung 1885. Januar, (Bericht aus der Berliner Germania). — Die Restaurationsarbeiten an der Münsterkirche in Essen: Rheinisch-Westfälische Zeitung 1885 vom 17. Dezember. — Georg Humann, Einzelne kunstgeschichtlich merkwürdige Einzelheiten im Münster zu Essen: B. J. LXXX, 1884, S. 184, Taf. V. — Ders., Der Westbau der Münsterkirche zu Essen: Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Gesch.- u. Altertumsvereine XXII, S. 81; XXXII (1884), S. 87; XXXIII (1885), S. 11. — Ders., Die ältesten Bauteile der Münsterkirche zu Essen: B. J. LXXXII, 1886, S. 107, 2 Taf. — Ders., Der Westbau des Essener Münsters, Essen 1890. Dazu v. Bezold im Zentralblatt der Bauverwaltung XI, S. 128; Clemen im Korrespondenzblatt der Westd. Ztschrft. IX, S. 285; Dehio im Repert. für Kunstwiss. XIV, S. 161; Revue de l'art chrétien 1905, S. 39; 1907, S. 95. — Ders., Die ältesten Bauteile des Münsters zu Essen: B. J. LXXXXIII, S. 89. — Ders., Die Kunst des 10. Jh. in Essen: Kunst und Gewerbe XX, 1886, S. 360. — Ders., Die deutsche Kunst zur Zeit der sächsischen Kaiser: Archiv f. kirchl. Bauk. u. Kirchenschmuck XII, 1889. — Ders., Über die Entstehung des Würfelkapitäls: B. J. LXXXVIII, S. 173. — Ders., Die Restaurierung kirchlicher Bauwerke betreffend: Ztschr. f. christl. Kunst II, Sp. 291. — Ders., Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen. 72 Lichtdrucktafeln in gr. fol. (die Wandmalereien darinnen nicht enthalten) u. Textbd., Düsseldorf 1904, S. 1—25; ausführlich besprochen (m. Abb.) von R. Maere in der Revue de l'art chrétien 1905, S. 38 ff.; 1907, p. 95; Byzantinische Zeitschrift XIV, 1905, S. 366 (J. S.). — Ders., Ottonische Baukunst in Essen: Zs. f. christliche Kunst XXIV, 1911, S. 97. — Ders., Zur Geschichte der karolingischen Baukunst I, S. 46 ff.; II, S. 39 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 120 u. 149). — Franz Göbel, Die Münsterkirche zu Essen und ihre Kunstschätze, ein Führer für die Besucher der Münsterkirche, Essen 1895. Dazu: Ztschrft. f. christl. Kunst VIII, Sp. 289. — Franz Arens, Der liber ordinarius der Essener Stiftskirche und seine Bedeutung für die Liturgie, Geschichte und Topographie des ehemaligen Stiftes Essen: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen XXI, 1901. — Ders., Die Essener Münsterkirche und ihre Schatzkammer, Essen 1906. — E. von Sommerfeld, Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen und seine Einwirkung auf den romanischen Turmbau in Deutschland: Repertorium f. Kunstwissenschaft XXIX, S. 313. — Ernst Foerster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei II, 1860, S. 33: Die Münsterkirche zu Essen, 6 S. Text u. 3 Taf. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 155, 171, 195, 217; Taf. 41, Fig. 5, 6, 7. — Kallenbach u. Schmitt, Die christliche Kirchenbaukunst des Abendlandes, 1850, Taf. IV, 4, 5. — Kugler, Geschichte der Baukunst II, S. 304, 315; III, S. 379. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste IV², S. 373. — Denkmäler der Baukunst, von den Studierenden der Kgl. Bauakademie, Lief. 5, Taf. 20. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 203. — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters, S. 105. — G. Ebe, Der deutsche Cicerone I, S. 33 — Essenwein, Handbuch der Architektur II, III, S. 132. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 19. — Otte, Handbuch der Kunstarchäologie I, S. 97; II, S. 33, 45, 68, 286. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 11, 22. — T. Francis Bumpus, The Cathedrals and Churches of North Germany, London 1903, p. 170 — Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda, 1907, II, p. 546. — L. Cloquet, Le style byzantin en Occident: Revue de l'art chrétien LVII, 1907, p. 93. — Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte: Architektur I, S. 340. — Borrmann u. Neuwirth, Geschichte d. Baukunst II, S. 86. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 120. — Joseph, Gesch. d. Baukunst I, S. 380, 393. — Eine umfassende Veröffentlichung über Werden, Essen und Corvei von Wilhelm Effmann ist seit einem Jahrzehnt in Vorbereitung.

Zu den Wandmalereien. W. Tönnissen, Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen: B. J. LXXXII, 1887, S. 143 und Prüfers Archiv f. kirchl. Kunst XI, 2. — Kurze Notiz, betr. jüngst aufgefundene Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen: Korrespondenzblatt des Gesamt-

Ver. der deutschen Gesch.- u. Alt.-Ver. XXXI, 1883, S. 96. — F. Xav. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, S. 68, 353. — H. Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland, S. 183. — G. Ebe, Der Deutsche Cicerone III, S. 14. — Clemen i. d. Jahresberichten der rhein. Provinzialkommission III, 1898, S. 57 u. i. d. B. J. 103, S. 226. — Ders., Die rheinische und die westfälische Kunst auf der Düsseldorfer Kunsthistorischen Ausstellung 1902, S. 45. — Abbildungen bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, 3), S. 36—38. — Clemen, Romanische Wandmalereien, Taf. 7—14 (eine Tafel farbig). — Farbige Aufnahmen der gesamten malerischen Reste auf 18 Folioblättern von Otto Vorlaender vom J. 1897, im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz, ebenda ältere Aufnahmen von Friedr. Stummel v. J. 1890.

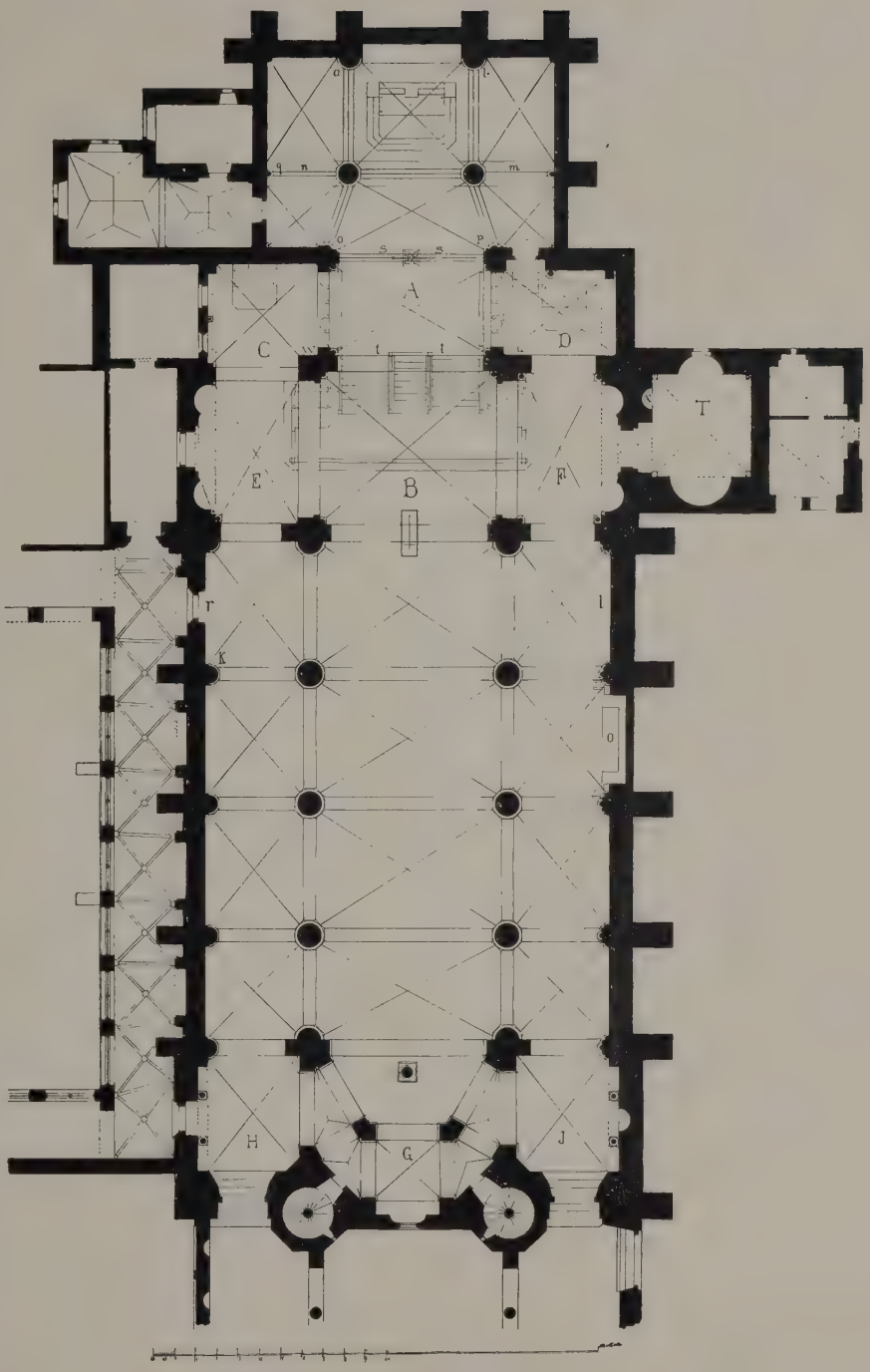


Fig. 80. Essen. Grundriß der Münsterkirche.

Geschichtliches.

Auf seinem Gute Astnide hatte Alfrid, der vierte Bischof von Hildesheim, ein Frauenkloster gestiftet, wahrscheinlich erst zwischen den J. 858 und 863[1], und eine Kirche zu Ehren der h. Dreifaltigkeit, der Jungfrau Maria und der hh. Kosmas und Damianus, die erst 874 im Todesjahr des Stifters vollendet gewesen zu sein scheint[2]. Im 13. Jh. galt als das Gründungsjahr das J. 866; im Liber ordinarius wird das

[1] Müllenhoff u. Scherer, Denkmäler deutscher Poesie und Prosa, S. 545. — G. Humann, Die ältesten Bauteile des Münsters zu Essen: B. J. LXXXXIII, S. 98. Vielleicht bestand das Kloster schon einige Jahre früher, sogar vor der Erhebung Altfrids zum Bischofe (Ribbeck, Ein Essener Nekrolog aus dem 13. und 14. Jh.: Beiträge z. Gesch. von Stadt u. Stift Essen XX, S. 40, Anm. 1. — G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen S. 2).

[2] Die Stiftungsurkunde bei Lacomblet, UB. I, Nr. 69. — Funcke, Urkunden I, S. 243. — Vgl. Dümmler, Ge-

Jahr 852 genannt[3]. Im J. 944 oder 946 wurde das Kloster und wohl auch die Kirche durch einen Brand ganz oder teilweise zerstört[4]. Der Brand scheint die westliche Vorhalle und den Ostchor vernichtet zu haben, während die Wände des Langhauses stehen blieben[5] (vgl. Grundriß Fig. 80).

Gegen das Ende des 10. Jh. erfolgte, wahrscheinlich schon unter der Äbtissin Mathilde II. (973—1011)[6], ein Neubau der zerstörten Teile. An die alte westliche Vorhalle der Alfridsbasilika wurde ein Westbau angefügt; ebenso wurde ein neuer geradlinig geschlossener Chor an das Querschiff im Osten angesetzt. Unter dem mittleren Chor wurde die Krypta angelegt, die dann unter der Äbtissin Theophanu (1039—1056) ihre Erweiterung nach Osten fand. Auf diese Krypta weist anscheinend die in dem Essener Missale D. 1 der Landesbibliothek zu Düsseldorf befindliche, aus dem Ende des 10. Jh. stammende Eintragung Dedicatio criptae (5. Januar)[7]. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Westbau noch in den

---

schichte des ostfränkischen Reichs I, S. 807, Anm. 28. — v. Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. karoling. Kunst Nr. 139, S. 37. — Fr. Arens, Die beiden Kapitel des Stiftes Essen: Beiträge XIV, S. 101.

[3] Im Äbtissinnenkatalog wird zum J. 1265 angegeben, daß seit der Fundatio Alfridi 399 Jahre verflossen seien (Seemann, Die Äbtissinnen von Essen: Beiträge V, S. 9). Das ergäbe das Jahr 866. Der Liber ordinarius (Handschrift des Essener Kirchenarchivs) enthält auf der Rückseite des vorderen Schutzblattes die offenbar auf eine Essener annalistische Quelle zurückgehende Bemerkung von einer Hand des 14. Jh.: Fundatio autem fuit anno DCCCLII. Vgl. Ribbeck, Ein Essener Necrologium 1900, S. 22, und Arens, Der liber ordinarius, S. 8, 112. Die Nachricht ist doch wohl auf Essen und nicht auf Hildesheim (das sofort dahinter erwähnt wird) zu beziehen.

[4] Annales Colonienses: Mon. Germ. SS. I, p. 98. — Annales Colonienses breves: Mon. Germ. SS. XVI, p. 731. Über den mutmaßlichen Umfang der Zerstörung vgl. Humann, Zur Geschichte der karolingischen Baukunst I, S. 48; II, S. 39.

[5] B. J. LXXXI, S. 112.

[6] Vgl. Humann, Kunstwerke d. Münsterk. z, Essen S. 18,

[7] Harless in Lacomblets Archiv VI, S. 64, 68. — Humann, Der Westbau, S. 31. — Ders., Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, S. 15. Ein festes Datum für den Westbau ist in keiner Quelle gegeben. Die einzige Nachricht über Umbauten im 10. u. 11. Jh. bezieht sich auf die Äbtissin Theophanu (1039—1056. Über ihr Todesdatum vgl. Ribbeck i. d. Beitr. XX, S. 71, Anm. 4). Zunächst befinden sich noch heute über den Kämpfern der vier Halbpfeiler an der Ostseite der Krypta vier Inschriften des 11. Jh., von denen die zweite die Weihe der Krypta unter der Äbtissin Theophanu im J. 1051 berichtet (ANNO INCARNACIONIS DOMINICAE MILLESIMO LI INDICTIONE IIII V. ID. SEPT. DEDICATUM EST HOC ORATORIUM A VENERABILI ARCHIEPISCOPO HERIMANNO PRECATU NOBILISSIMAE SORORIS SUAE THEOPHANU ABBATISSAE). Vgl. v. Quast im Korrespondenzblatt des Gesamtvereins I, S. 37. — Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, S. 24. — Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, Nr. 640. Sodann findet sich in der Fundatio monasterii Brunwilarensis (Mon. Germ. SS. XI, p. 399; XIV, p. 130) eine Stelle, die man auf einen umfassenden Neubau unter Theophanu beziehen muß (Asnidense monasterium . . . iam partim vetustate collapsum ab ipsis fundamentis novo erigens opere mirabiliter amplificavit). Der Ausdruck monasterium ist hier nicht eindeutig, nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch ist aber hier ebenso die Kirche wie das Kloster zu verstehen. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen S. 23 will hier nur von der Wiederherstellung des Klosters etwas wissen. Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda II, p. 546, hatte danach auch den Westbau der Theophanu zugeschrieben und auf eine besondere stilistische Übereinstimmung zwischen diesem und der Theophanukrypta hingewiesen. Humann, Ottonische Baukunst in Essen: Zs. f. christliche Kunst XXIV, 1911, Sp. 103, und Zur Geschichte der karolingischen Baukunst II, S. 39, wendet sich gegen diese Annahme. Die in dem Essener Missale genannte Dedicatio oratorii in porticu s. Johannis baptistae kann man dabei nicht auf den Westbau beziehen; sie kann nur die ältere Taufkapelle betreffen, die Vorgängerin der jetzigen Johanniskirche. In dem Essener Äbtissinnenkatalog (Ausgabe von Seemann S. 4) ist übrigens ausdrücklich nur die Krypta als Werk der Äbtissin Theophanu aufgeführt. Man wird aber trotz all der Gründe, die der verdiente und unermüdliche Historiker der Münsterkirche Georg Humann gegen die Ansicht Rivoiras anführt, doch zugeben müssen, daß die Zuweisung an die Äbtissin Mathilde eine unsichere bleibt. Nur im allgemeinen möchte man einer Zeitansetzung um das Jahr 1000 zustimmen. Die im höchsten Sinne komplizierte Grundrißlösung möchte man sonst eher dem 11. als dem 10. Jh. zutrauen. Das Argumentum ex silentio, das Humann gegen die Annahme der Erbauung durch die Theophanu geltend machen will, daß nämlich Theophanu zwar die Errichtung der Ostkrypta durch Inschriften beglaubigt habe, nicht aber die des bedeutenderen Westbaues, kann man nicht gelten lassen, ebensowenig den Grund, daß die aus Stein erbaute Stiftskirche unmöglich um die Mitte des 11. Jh. schon so zerfallen gewesen sein könne, daß ein Neubau von den Fundamenten aus notwendig gewesen wäre. Die Datierung des Essener Westbaus wird in gewissem Umfang auch mit bestimmt durch die Datierung des Westbaues von St. Maria im Kapitol. Bei diesem ist die Zeitansetzung zweifelhaft. Nach der vita Brunonis des Ruotger (c. 49 ed. Pertz, SS. rer. Germanic. p. 52) war ein Neubau zur Zeit Brunos im Gange, Bruno macht ein Vermächtnis monasterio et claustro perficiendo. Wenn man diese Angabe auf den heutigen Westbau, und zwar nicht nur den Unterbau, sondern den ganzen Aufbau, bezieht, so würde auch der Essener Westbau mit größerer Wahrscheinlichkeit noch in die zweite Hälfte des 10. Jh. zu verlegen sein (Bruno † 965); nimmt man aber mit Rahtgens (Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 192) den Aufbau des Westbaues in St. Maria im Kapitol als erst im 11. Jh. entstanden an, so rückt der Essener Westbau mit einiger Wahrscheinlichkeit in diese Zeit. Vgl. darüber unten unter Maria im Kapitol.

beiden letzten Jahrzehnten des 10. Jh. entstanden ist; eine genaue Datierung ist allerdings durch keine Quelle gegeben. Die Schriftquellen berichten erst wieder von einer größeren und umfassenden Bautätigkeit unter der Äbtissin Theophanu.

Der Westbau stellt eine rechteckige Anlage dar und ist in drei kleinere Rechtecke zerlegt, in deren mittelstes ein dreiseitiger Chor eingefügt ist. Der zwischen Chorwand und Westmauer befindliche Raum, der sich mit drei großen Bögen nach dem Chor zu öffnet, ist in zwei Geschosse geteilt. In den westlichen Abschrägungen des unteren Raumes liegen die Zugänge zu den Treppentürmen; in der Westmauer befindet sich eine rechteckige Blende.

Die darüber gelegene Empore zeigt in der Westmauer eine Nische mit zwei kleinen Seitennischen und in den Treppentürmen große Nischen, in die kleine Vertiefungen gebrochen sind. Die drei großen Bögen sind mit doppelten Säulenstellungen ausgefüllt und tragen eine Halbkuppel, nach Osten mit einem Triumphbogen abschließend, der auf zwei Halbpfeilern mit Bossenkapitälen ruht, über denen sich wieder niedrige Würfelaufsätze mit Deckplatten erheben. Die beiden freien Pfeiler des Chores sind durch je zwei Bögen abgestützt, die nach den Umfassungsmauern geschlagen sind. Zwischen die Bögen sind dreieckige Gratgewölbe eingefügt. Die hohen Belastungsmauern, die über den Bögen errichtet sind, schließen kleine Emporen ein von hufeisenförmigem Grundriß mit kleinen Nischen in den Wänden, nach dem Raume G mit zweiachsigen, nach den dreieckigen Seitenräumen mit einachsigen Arkaden geöffnet, mit flacher Holzdecke[8] (vgl. die Grundrisse Fig. 81 und die Rekonstruktion nach B. Humanns Zeichnung Fig. 83).

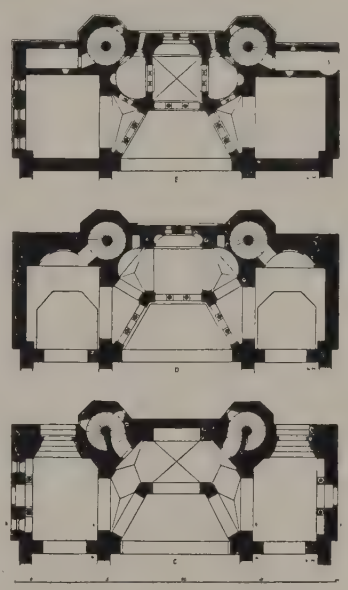


Fig. 81. Essen. Grundrisse des Westbaues.

Der Westchor ist verwandt dem um das Jahr 1000 entstandenen Westbau zu Corvei und vielleicht dessen Vorbild[9], „eines der merkwürdigsten Inkunabelwerke der deutschen Baukunst", das „geistreichst komponierte und sorgfältigst ausgeführte rheinische Bauwerk des 10. Jh."[10] Als Urheber sind deutsche, nicht ausländische Werkmeister anzusehen, wie gleichzeitig in Werden, Corvei, Köln. Der Westbau ist keine Wiederholung der Aachener Palastkapelle, aber doch unter dem Einfluß des dort ausgebildeten Schemas entstanden, ebenso wie der Westchor in St. Maria im Kapitol in Köln. Das Motiv der doppelten Säulenstellung in den Bögen mit den sich frei gegen die Bogenlaibungen stemmenden oberen Säulenpaaren ist doch zu auffällig und selten, als daß die Verwandtschaft eine zufällige sein könnte. Durch diese Anlehnung wird das Verdienst des Essener Künstlers in nichts geschmälert. Gerade die ganz verschiedene Natur der zu lösenden Aufgabe läßt die Bemühungen des Essener Meisters, Anklänge an Aachen, man muß sagen zu erzwingen, doppelt merkwürdig erscheinen[11].

---

[8] Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler S. 20, Abb. 3 und 4. Humann, Westbau, S. 9, 12; Grundrisse Tafel II. — Ders., Kunstwerke der Münsterkirche, S. 15.

[9] J. B. Nordhoff, Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitektur: Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, S. 146, 157, 396, 403. Ähnliche Westemporen auch in der Michaels- und Godehardikirche sowie wahrscheinlich im Dom zu Hildesheim. Über diese ganze Frage dürfte das von Effmann erwartete Werk weitere Aufklärung bringen.

[10] G. Dehio im Repertorium für Kunstwissenschaft XIV, S. 161. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 195.

[11] Humann hat (Westbau S. 36 und B. J. LXXXXIII, S. 104) in eingehender Ausführung diesen Einfluß ganz abweisen wollen und diese Ansicht neuerdings (Kunstwerke der Münsterkirche, S. 15) wiederholt, trotz der früheren Einwendungen (Dehio im Repertorium XIV, S. 162. — Clemen im Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift IX, S. 285. — v. Bezold im Zentralblatt der Bauverwaltung XI, S. 128. — Woermann, Geschichte der Kunst II, S. 98, war ihm beigetreten.) Neuerdings hat Humann (Zs. f. christl. Kunst, 1911, Sp. 99) seine Ansicht eingeschränkt: „Nur die polygonale Form des Chores und die doppelte Säulenstellung in den Emporenöffnungen könnten nach dem Vorbilde des Aachener Zentralbaues geschaffen sein, obwohl auch hier die Möglichkeit einer Beeinflussung durch gemeinsame ältere Vorbilder nicht ausgeschlossen ist." Humann fährt dann fort: „Für die damalige Zeit ist der Essener Westbau viel zu kunstvoll; es erscheint namentlich die Eingliederung der Wendeltreppen

Die Wandmalereien im Westchor sind im J. 1883 zuerst aufgedeckt worden. Die erste Nachricht über sie gab im J. 1886 W. Tönnissen[12]. Im J. 1885 wurden zuerst Pausen nach ihnen durch den Maler Witkopp aus Lippstadt angefertigt. Die Denkmälerstatistik brachte im J. 1893 einige Proben und eine kurze Beschreibung[13]. Im J. 1897 wurden dann durch den Maler Otto Vorlaender große farbige Kopien der alten Dekorationen im Auftrage der rheinischen Provinzialverwaltung angefertigt, die im J. 1905 in den Romanischen Wandmalereien der Rheinlande veröffentlicht wurden.[14] Die Absicht, die Malereien an Ort und Stelle zu restaurieren, ward zum Glück aufgegeben; es mußte sich dabei um ein Ergänzen und sehr weitgehendes Neuerfinden handeln — der historische und archäologische Wert der alten Reste wäre dadurch ganz aufgehoben worden. So ist diese wichtige kunstgeschichtliche Urkunde wenigstens bis heute unberührt geblieben[15].

Bestimmung des Westbaus*.

Welchen praktischen Zwecken hat der Westbau gedient? Humann wird Recht haben, wenn er in dem starken Werk zunächst einen Glocken- und Wartturm sieht. Daß das Innere des Chores für die Ausstellung und Verehrung der Gebeine des Stifters nach dem Brande der von ihm erbauten Kirche errichtet worden sei, ist eine Hypothese[16], welcher freilich die analogen Tatsachen zur Seite stehen, daß die Basilika zu Seligenstadt auf der Westempore Reliquien und das Corveier Westwerk die Gebeine des hl. Vitus enthielt[17]. Da aber im Unterbau des Essener Westwerkes nachgewiesenermaßen der Altar des hl. Petrus[18], im Obergeschoß der des hl. Michael[19] stand, so bleibt für die Reliquien des sel. Alfrid kein Platz, der ihrer Verehrung zukommen würde. Die Annahme von Arens[20], daß vor dem zweiten Brande der Stiftskirche (um 1265) die Stiftsdamen ihren Chor auf der Westempore gehabt hätten, ist unbewiesen und unwahrscheinlich, da das Vorhandensein eines in diesem Falle erforderlichen gedeckten Verbindungsganges der Empore mit den Räumen der Stiftsdamen weder durch schriftliche Nachrichten, noch durch den heutigen Baubefund beglaubigt ist[21]. Und dann erscheint das durch den Michaelsaltar[22] im Mittel-

---

so eigenartig, geradezu beispiellos, daß das Werk keinesfalls von einem einheimischen bzw. deutschen Baumeister herrühren kann. Zunächst dürfte man aus mehreren Gründen an einen lombardischen Meister denken." Die Zweifel scheinen mir nicht berechtigt: zumal wenn man die Entstehung erst im 11. Jh. annimmt, sind Parallelen an kühnen und komplizierten Bauwerken genug vorhanden, die auch die Errichtung des Essener Westbaues durch deutsche Baumeister wohl erklären (Westbau von St. Pantaleon in Köln, die ganze Konstruktion von St. Maria im Kapitol). In der Disposition und den Details ist durchaus nichts Lombardisches vorhanden. Bei der Datierung Humanns (auf Mathilde) würde der Westteil der Krypta, bei der Rivoiras (auf Theophanu) würde der Ostteil mit dem Westbau gleichzeitig sein. Keiner von beiden weist aber irgendwelche lombardische Details oder eine direkte Anlehnung an norditalienische Technik auf.

[12] W. Tönnissen, Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen: B. J. LXXXII, S. 143.

[13] Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Essen, S. 35 ff.

[14] Clemen, Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Tafelband. Tafel 7—14. Tafel 7 (farbig) Malereien von der mittleren Sängertribüne, Tafel 8 die beiden Halbrundkompositionen in den beiden oberen Nischen, Tafel 9 deren Ergänzung, Tafel 10—13 die übrigen Reste, Tafel 14 Reste der Ausmalung in der Hauptapsis des Westchors.

[15] Die rheinische Provinzialverwaltung hatte hierfür im J. 1885 schon einen Kredit bis zu 10 000 Mark ausgeworfen. Nachdem durch verschiedene Versuche festgestellt worden war, daß selbst eine Ergänzung und Wiederherstellung des dekorativen Systems ohne die figürlichen Darstellungen unmöglich sei, hat man sich auf die Herstellung sorgfältiger Aufnahmen beschränkt.

* Die folgenden Abschnitte S. 102 bis S. 125 sind bis auf die Zusätze S. 105 von Richard Reiche bearbeitet.

[16] Humann, Westbau S. 39, Note 1 und S. 40.

[17] J. B. Nordhoff im Repertorium für Kunstwissenschaft XI, 1888, S. 399.

[18] Franz Arens, Der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche und seine Bedeutung für die Liturgie, Geschichte und Topographie des ehemaligen Stiftes Essen: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen XXI, 1901, S. 33, 38, 63, 72, 140.

[19] Ebenda S. 33, 50, 63, 140.

[20] Ebenda S. 128 Note 2.

[21] Zwar war der nördliche Teil des über dem Emporengeschoß des nördlichen Nebenschiffes liegenden Durchgangsraums „zweifellos mit dem hier ehemals sich anschließenden Flügel der Klostergebäude verbunden". „Aus einer dort vorhandenen nischenartigen Vertiefung scheint fast hervorzugehen, als sei jene Verbindung mit dem oberen tiefer gelegenen Geschoß der Wohngebäude zum Teil durch eine Wendeltreppe gebildet worden. Die Weite der Treppengänge müßte aber eine sehr geringe gewesen sein (etwa 60 cm). Diese Verbindung zwischen dem Kloster und der Kirche wird also wohl nur untergeordneten Zwecken gedient haben. Es geht dies auch daraus hervor, daß die Türe zwischen dem Durchgang und der Hauptwendeltreppe sehr eng und niedrig ist, obwohl sie leicht etwas breiter und höher hätte gestaltet werden können." Humann, Westbau, S. 22 u. 23, Note 1.

[22] Siehe unten.

raum beschränkte Geschoß für die Nonnenempore eines großen Frauenstiftes überhaupt als viel zu klein[23] Daher wird man von der Annahme der Verwendung der Westempore als Nonnenchor wohl Abstand nehmen müssen.

Tatsache ist, daß im Westbau die Orgel (organa) sich befand. Ihr Standort läßt sich allerdings nach dem Liber ordinarius nicht mit Bestimmtheit feststellen. Vielleicht hat sie im Westbau in einer der beiden Kammern oberhalb des Michaelaltares gestanden. Bei dem kleinen Umfang, den die Orgeln in damaliger Zeit hatten, würde ein solcher Raum hinreichend groß gewesen sein[24]. Diese über den westlichen fächerförmigen Durchgangsräumen des Emporengeschosses gelegenen Kammern, welche kleine Emporen über der Hauptempore bilden, verdanken nach Humann (Westbau, S. 13) ihre Entstehung wohl nur dem konstruktiven System des Westchores. Bezüglich ihrer Benutzung vermutet er, daß „etwa von hier aus, besonders der nördlichen, mit dem Kloster durch einen Gang[25] verbundenen Emporenkammer die Glocken geläutet worden seien, vorausgesetzt, daß in damaliger Zeit das Läuten nicht[26] durch Anschlagen (Baiern), sondern in der noch jetzt üblichen Weise erfolgt ist[27]". Ist die eine der beiden Emporenkammern nach dem Liber ordinarius als Standort der Orgel anzusehen, so möchte man für die andere eher Nordhoff beistimmen, der in den Kämmerchen, „die in ihrer Anlage nicht undeutlich der kleinen Empore der Oberbasilika zu Corvei ähneln", Sängerplätze sieht wie in den Hochchörlein der Michaelskirche zu Hildesheim[28]. „Der Chorgesang fiel mit seiner Gliederung unter den Umständen, womit bei dem Bauplane der Kirchen zu rechnen war, gewiß schwer in die Wagschale." So war Unter- und Oberchor des Westbaues in Corvei der Stand der mit dem Gesangeschor auf dem

Fig. 82. Essen. Querschnitt durch den Westbau.

[23] Humann, Westbau, S. 27. „Wie groß die Anzahl der Klosterfrauen damals gewesen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit angeben. Zufolge einer Notiz bei Calvör, Sassonia inferior 1714, S. 251 (nach Topogr. Westph.) soll ihre Zahl „anfänglich" 52 betragen haben." (vgl. Note 1). Humann nimmt an, daß die Stiftsdamen in der alten Kirche des 10. bis 13. Jh. in den Seitenschiffen ihre Emporen gehabt haben: „Gleichzeitig mit dem Westbau ist die Kirche nach Osten verlängert und das Mittelschiff, der neuen Längenausdehnung entsprechend, erhöht worden, eine Umänderung, bei welcher dem Baumeister die Einfügung von Emporen gewissermaßen nahegelegt wurde, wenn nicht umgekehrt gerade der Wunsch, seitliche Emporen zu besitzen, für jene Schiffserhöhung bestimmend oder wenigstens mitbestimmend gewesen sein sollte." . . . „umsomehr . . . als nur durch solche der unverhältnismäßig große Raum zwischen den Arkaden und den Fenstern genügend ausgefüllt werden konnte" (eb. S. 28). Das Kapitäl des im Westbau stehenden Weihwasserbeckens (Fig. 19) und einige in den gotischen Bauteilen und in den Vermauerungen der in den Langwänden der Alfridi-Basilika befindlichen Nischen verwendete Kapitäle und attische Basen ohne Eckblatt (Fig. 20) nimmt H. für die nach dem Mittelschiff gerichteten Bogenöffnungen dieser ehemaligen Seitenschiff-Emporen in Anspruch. „Die Größe der Säulenbekrönungen würde an dieser Stelle den Verhältnissen des Baues durchaus entsprechen" (eb. S. 29). Ausführlicher jetzt ders., Zur Geschichte der karolingischen Baukunst I, S. 53. Die frühesten hier anzuziehenden Beispiele solcher über den ganzen Raum der Seitenschiffe ausgedehnten Emporen in Frauenklöstern des X. bis XII. Jh. sind: St. Ursula in Köln, Gernrode, St. Georg in Prag; im XIII. Jh. häufen sie sich. Vgl. Otte-Wernicke, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des christl. Mittelalters, 5. Aufl., I, S. 97.

[24] Arens, Der Liber ordinarius, S. 141. Durch die Angaben S. 40 und S. 41 ebenda — vgl. unten die Schilderung der kirchlichen Festspiele — fällt doch wohl die zweite Möglichkeit, „daß die Orgel auf der westlichen Empore des vor den Chor der Stiftsdamen stoßenden nördlichen Seitenschiffes aufgestellt war" (eb. S. 141), fort.

[25] Vgl. Anm. 21.

[26] Wie Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française III, p. 286 vermutet.

[27] Humann, Westbau, S. 13 Note 3.

[28] Nordhoff im Repert. f. Kw. XI, S. 403. — v. Quast i. d. Zeitschrift f. christl. Kunst u. Archäologie 1856, S. 5, hält sie für den ständigen Aufenthalt einiger Reklusen!

östlichen Hauptchor korrespondierenden Chöre: des infimus chorus und des supremus chorus oder chorus angelicus, der sich aus Knaben zusammensetzte und wo nach der Sage „Engel mit wunderbarer Lieblichkeit den Chorgesang intonierten“[29].

Wird durch die Nachrichten des Liber ordinarius vom Stande der Orgel auf dem Emporengeschoß dieses einerseits deutlich als Musikchor charakterisiert, so spricht die Analogie des, wie schon gesagt, wahrscheinlich nach dem Vorbilde von Essen angelegten Westbaues in Corvei[30] sehr zugunsten der Annahme, daß die Essener Empore auch — wahrscheinlich mit der anderen der beiden Kammern — als Sängerchor gedient hat.

Vor allen Dingen aber beherbergte, wie aus den bereits angeführten Stellen des Liber ordinarius hervorgeht, der Westbau im Untergeschoß den Petrusaltar, im Emporengeschoß den Michaelsaltar[31]. In Hinsicht seiner praktischen Zwecke dürfte also der Westbau mit der Kennzeichnung als Glocken- und Wartturm, als Altarbau, Musik- und Sängerchor hinlänglich gedeutet sein. Die auffallende polygonale Form, die einen halbierten Zentralbau zeigt, dürfte wieder auf die in den frühen Michaelskirchen angestrebte Nachbildung des h. Grabes in Jerusalem zurückgehen[32].

Die Malereien.

Ist schon die Empore nicht allein in bezug auf Erleuchtung, sondern auch auf architektonische Durchbildung und Weiträumigkeit von dem unter ihr befindlichen Raume in hohem Maße bevorzugt, so wird sie durch ihre Ausstattung mit Wandmalereien als vornehmster Raum des Innenwerkes herausgehoben und damit der Altar des Erzengels zum Mittelpunkt des ganzen Westchores gemacht. In dem auf der großen Kuppel des Mittelbaues gemalten Jüngsten Gericht waltet seines Amtes, riesengroß, zu Füßen des Weltrichters, der h. Michael.

In erster Linie ihm, und wie die eine Gruppe der an den oberen Wänden und Gewölben des Emporen-Mittelgeschosses dargestellten Szenen aus der Engelgeschichte uns sagt, allen heiligen Engeln, vor allem auch den beiden anderen Erzengeln Raphael und Gabriel, war die Empore, wenigstens der obere Teil derselben, geweiht. Das Münster zu Essen vermehrt die Beispiele der im frühen Mittelalter mehrfach auftretenden Engelchöre[33].

---

[29] Nordhoff, a. a. O. S. 401—404.

[30] Wo der von den Benediktinern stets gepflegte Chorgesang verbessert und verfeinert und den meisten Altklöstern Sachsens ein Vorbild wurde. Nordhoff, a. a. O., S. 402.

[31] Wenn auch der Liber ordinarius der Essener Stiftskirche erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. geschrieben ist, so doch „wahrscheinlich nach einer Vorlage aus älterer Zeit“, so daß seine Nachrichten — soweit gegenteilige nicht vorhanden sind bzw. andere Umstände für die frühere Periode der Kirche etwas anderes nicht wahrscheinlicher machen — unbedenklich, und vor allem für den durch spätere Bauperioden nicht tangierten Westbau, auch für die ältere Zeit benutzt werden können.

[32] Man möchte hinweisen vor allem auf die von Abt Eigil († 821) in Fulda errichtete Michaelskirche, die ja auch eine Doppelkirche ist (L. Hoffmann u. H. v. Dehn-Rotfelser, Die St. Michaelskirche zu Fulda: Mittelalterliche Baudenkmale in Kurhessen IV, 1866). Sie war ursprünglich im Inneren noch mit einer Nachbildung des Grabes des Herrn geschmückt (cuius hic sepulchrum nostra sepulchra iuvat). Dieser Form folgte auch die vom Bischof Konrad (etwa 934—975) beim Dom zu Konstanz errichtete Grabeskirche (Kunstdenkmäler d. Großherzogtums Baden I, Kreis Konstanz, S. 104) und die 1068 vom Abt Wernher I. in St. Blasien erbaute Michaelskapelle (Kunstdenkmäler III, Kreis Waldshut, S. 73). Das Vorbild von Fulda befolgt auch der Neubau der Michaelskirche im Kloster Neustift vom J. 1190 (B. Riehl, Die Kunst an der Brennerstraße, Leipzig 1898, S. 110). Über die frühen Michaelskirchen vgl. noch Heinr. Kellner, Heortologie oder die geschichtl. Entwicklung des Kirchenjahres und der Heiligenfeste, 3. Aufl., S. 244.

[33] So wird zum Jahre 858 in den Annales Fuldenses Rudolfi von einem im Westen der Albanskirche zu Mainz belegenen, dem hl. Michael gewidmeten Oratorium bicameratum berichtet (J. v. Schlosser, Schriftquellen zur Gesch. der karoling. Kunst 1892, S. 52, Nr. 186). Fast immer ist es der Erzengel Michael, dem als dem meistgefeierten wie in Essen ein Altar errichtet wird. Bei v. Schlosser a. a. O. sind folgende Michaelaltäre aufgeführt: in Salzburg: Alcuini carm. 109, Nr. 548, 12; in St. Amand d'Elnon: 88, Nr. 569, 12; in unsichern Bauten: 90, Nr. 873, 14; Rhabani carm. 75, Nr. 883, 1. Seltener, daß wie auf dem Bauplan von St. Gallen zwei Erzengel (Michael und Gabriel) oder gar wie in Centula (Tetau, De Nithardo Caroli Magni nepote, Parisiis 1613, S. 8) und in der Werdener Peterskirche (Effmann, Die karoling.-otton. Bauten zu Werden I, S. 368) den drei Erzengeln (Michael, Gabriel, Raphael) je ein Altar geweiht wird. Daß in Werden daneben noch die neun Engelchöre bildliche Darstellung gefunden haben,

Die unteren Teile, die Durchgangsräume unter den Kammern, enthalten Darstellungen aus dem Leben des Herrn nach seinem Tode, sie also waren Christus, dem Auferstandenen, geweiht. Der Auferstehung des Herrn galten auch die Festspiele, die in den mit diesen Malereien geschmückten Räumen Kanoniker und Stiftsdamen feierlich begingen. Außerordentlich anschaulich schildert der Liber ordinarius, wie am Karfreitage über dem Michaelsaltar ein Zelt errichtet und in demselben vor dem Altar

Fig. 83. Essen. Der Westbau der Münsterkirche (Rekonstruktion von G. Humann).

geht aus einer Angabe des 17. Jh. hervor (Effmann, a. a. O. S. 369 f.). Vielleicht im Dom (Jüntzel, Gesch. der Diözese u. Stadt Hildesheim I, S. 62), sicher in der Michaels- und in der Godehardskirche zu Hildesheim gab es einen westlichen Engelchor; auf letzterem ward sogar 1266 vor dem Altare des hl. Michael eine Messe zu Ehren der hl. Engel gestiftet (Nordhoff, a. a. O. S. 403). Humann, Westbau und B. J. LXXXXIII, S. 105, führt folgende Beispiele an: „Im 11. Jh. ist die mit Emporen versehene Michaelskirche in Fulda wiederhergestellt, mit Schiff und Turm vergrößert und zu Ehren Christi, der hl. Maria, des hl. Michael und der hl. Engel eingeweiht worden (Buchonia, Zeitschrift für vaterländische Geschichte und Altertumskunde 1813, I).“ Im J. 992 wurde in Halberstadt das oberste Oratorium („supremum oratorium“) zu Ehren der hl. Michael, Gabriel, Raphael und aller Himmelsbewohner geweiht (Ann. Saxo. M. G. SS. VI, p. 637). Im Dom zu Braunschweig wurden im 11. Jh. zwei unter dem damaligen Turmbau gelegene Oratorien, das eine zu Ehren des hl. Michael und anderer Heiligen, das andere vorzugsweise zu Ehren des hl. Gabriel geweiht (Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg 1891, S. 243).“ Zum J. 1141 berichtet für die Abteikirche zu Brauweiler das Chron. Brunwylrense: abbas consecrari fecit altare s. Michaelis archangeli in maiori turri, quod postea propter organum ubi positum fuit destructum (Ann. h. V. N. XVII, S. 146). Michaelskapellen und damit Michaelsaltäre gerade im Obergeschoß

ein Schrein aufgestellt wird, an Stelle des heiligen Grabes die Pyxis mit dem Sakrament als Symbol des heiligen Leichnams in sich aufzunehmen, wie dann in der Osternacht das ergreifende Spiel vom Besuch der drei Marien am Grabe auf der Empore vor sich geht, bis das erlösende „Christus Dominus surrexit" von der Höhe erschallt, und wie schließlich am Tage vor Christi Himmelfahrt hoch über dem Altar des Erzengels das Kreuz errichtet wird als Trophäe des Rex gloriae, der zum Himmel einging, von dannen er wiederkommen wird, zu richten die Lebendigen und die Toten[34]. Und diese letzte Wiederkunft Christi, das Jüngste Gericht, war aller Augen sichtbar hoch oben in die Kuppel gemalt, mit der der Westchor nach dem Langhause sich öffnet.

Überschauen wir die leider so spärlichen Reste, so steht für die Ausdehnung der Malereien fest, daß sie sich wahrscheinlich auf das ganze Emporengeschoß des Westbaues erstreckt haben. Erhalten, bzw. bezeugt sind auf Wandflächen und Gewölben der Mittelempore szenarische Darstellungen; auf den die Räume trennenden Architekturgliedern, in den Laibungen der Rundbogen dekorative Figuren und Ornamente; auf dem Gewölbe der nördlichen Seitenempore Reste figürlicher Darstellungen, auf deren Westwand einfarbiger Anstrich mit Fugenstrichen.

Die figürlichen Malereien der Mittelempore verteilen sich auf die große Kuppel, mit der sich der mittlere Westbau gegen das Langhaus öffnet, hier das Jüngste Gericht; ferner auf die Gewölbe der von den Nebenschiffbogen und den Bogen der Seitenarkaturen eingeschlossenen dreieckigen Räume: Engelgestalten; dann auf die Gewölbe der unter den Emporenkammern gelegenen niedrigen Durchgangsräume (von den erwähnten Dreieckräumen zum viereckigen Mittelraum der Empore): im Süden Christus mit den beiden Jüngern in Emaus, im Norden der ungläubige Thomas; auf die Außenwände der beiden Emporenkammern: Szenen aus der Geschichte der Engel.

Tönnissen[35] hat auf der westlichen Rückwand und auf dem Gewölbe des quadratischen Mittelraumes Spuren von Malerei festgestellt. Mit ziemlicher Sicherheit lassen sich hier im Zentralraum nach Analogie der anderen Räume szenarische Darstellungen vermuten, vielleicht, wie unten ausgeführt, die Himmelfahrt und das Pfingstfest.

Ornamental gehalten sind die figürlichen und szenarischen Medaillons, die sich in den Laibungen aller die Räume des Emporengeschosses trennenden Gurtbogen finden — in denen der Nebenschiffbogen männliche Brustbilder, in denen der übrigen das Motiv eines heiligen Predigers vor seinen Zuhörern — während die Rundbogen der Arkaden nur am Rande der Kuppel nach der Langhausseite eine ganz einfache ornamentale Bemalung zeigen. Nach einigen Spuren steht es zwar fest, daß auch die Laibung des Rundbogens der Mittelarkade bemalt war, für die Laibungen der seitlichen Rundbogen aber, deren ursprüngliche Säulen, von denen nur noch Spuren erhalten waren, bei der Restauration durch neue ersetzt wurden[36], läßt sich die Bemalung nur vermuten, ebenso wie für die Balken, welche die oberen und die unteren Säulenstellungen in diesen seitlichen Arkaden trennen[37]. Für den Balken der Mittelarkade

---

von frühmittelalterlichen Bauwerken sind in den Rheinlanden dann noch zu nennen in der Porta nigra zu Trier in der Simeonskirche (über die verschiedenen Patronate vgl. H. v. Behr i. d. Zs. für Bauwesen LVIII, S. 382), in Xanten: die heutige über dem Durchgang gelegene Kapelle ist zwar erst gotisch, die Verbindung mit der romanischen Dionysiuskapelle im Erdgeschoß, die beiden eingemauerten romanischen Steinreliefs (abgeb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler Taf. XVII, 3) weisen aber auf den Ursprung noch in romanischer Zeit (vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Mörs S. 154). Ganz ähnlich war eine Michaelskapelle über dem Tor der Abtei S. Maximin in Trier errichtet (De Lorenzi, Beitr. z. Gesch. sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, Trier 1887, I, S. 38). Am Oberrhein ist zu nennen die Michaelskapelle vor dem Münster in Reichenau, seit 991 in einem turmartigen, über einer Vorhalle gelegenen Westbau errichtet (Neuwirth i. d. SB. der Wiener Akademie CVI, 1884, S. 68). Vgl. weiter Der Katholik, 1887, S. 539. — Otte, Handbuch der Kunstarchäologie I[5], S. 17, 80. — Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer S. 70. — Organ f. christliche Kunst 1861, S. 255. — Wolf, Beitrag zur deutschen Mythologie, S. 33. — Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture française VII, p. 263, 266, 276. — H. Samson, Die Allerheiligen-Litanei geschichtlich, liturgisch und asketisch, Paderborn 1894, S. 25, 51.

[34] Arens gibt die sehr lebendigen Schilderungen des Liber ordinarius über die Grablegung a. a. O. S. 32—34, das Osterspiel S. 37—41, die Himmelfahrtsfeier S. 49—50.

[35] Tönnissen a. a. O. S. 146. Siehe oben S. 100.

[36] Humann, Westbau, S. 19.

[37] „Der Anschluß des Westbaues an das Hauptschiff der Altfridischen Basilika war bei der Erweiterung der Kirche in einfachster Weise herzustellen. Ob aber die Seitenschiffe, ähnlich wie das Mittelschiff, sich in je einem hohen Bogen zur ehemaligen westlichen Vorhalle der Basilika geöffnet haben, oder ob hier, den Geschossen jener Seitenschiffe entsprechend, zwei kleinere Bogenöffnungen übereinander bestanden haben, ist kaum zu entscheiden. Auch

steht die allseitige Bemalung fest: für die Stirnseiten mit Medaillons weiblicher Brustbilder, für die Laibungen der verbindenden Bogen mit reicher Ornamentation.

Jetzt wieder übertünchte Reste augenscheinlich figürlicher Darstellung fanden sich dann noch in der Halbkuppel der nördlichen Seitenempore, deren Rundnischen einfach braungelb gestrichen und mit weißen Fugenstrichen eingeteilt waren. Die gleiche Bemalung ist für die südliche Seitenempore wohl mit Sicherheit anzunehmen. Man möchte hier vermuten, wie unten ausgeführt, ursprünglich Darstellungen der Grablegung und des Besuches der drei Frauen am Grabe.

Übersicht über die Wandmalereien im Emporengeschoß des Westbaues.

Szenarische Darstellungen an Wandflächen und Gewölben.

A. Mittelempore.

I. Auf den Gewölben der an die Seitenemporen stoßenden dreieckigen Räume: Engel.

II. An den Wänden der Emporenkammern: Szenen aus der Engelgeschichte nebst Halbfiguren von Propheten.

In den Laibungen der sie tragenden Gurtbogen: Medaillons predigender Gestalten (Evangelisten ?).

1. Südliche Emporenkammer.

a) Ostwand.

α) Südfeld: Jakob ringt mit Jehovah in Gestalt eines Engels (Genesis 32, 23—32).
β) Nordfeld: Jakob sieht im Traum die Himmelsleiter (Genesis 28, 10—22).
In den zwei Zwickeln: je eine Halbfigur eines Propheten (?).
γ) In der Laibung des Gurtbogens: Prediger-Medaillons (5).

b) Nordwand.

α) Ostfeld: nichts erhalten. Engelszenen zu ergänzen (?).
β) Westfeld: nichts erhalten. Engelszenen zu ergänzen (?).
In den Zwickeln: nichts erhalten. Propheten-Halbfiguren zu ergänzen (?).
γ) In der Laibung des Gurtbogens: Prediger-Medaillons (von 5 : 3).

2. Nördliche Emporenkammer.

a) Südwand.

α) Ostfeld: Fragmente zweier Gewappneter (Engelszenen?).
β) Westfeld: nichts erhalten. Engelszene zu ergänzen (?).
In den Zwickeln: nichts erhalten. Propheten-Halbfiguren zu ergänzen (?).
γ) In der Laibung des Gurtbogens: Prediger-Medaillons (von 5 : 4).

b) Ostwand.

α) Südfeld: Gabriel erscheint dem Daniel (Daniel 9, 20—27).
Im Zwickel: nichts erhalten. Propheten-Halbfigur zu ergänzen (?).
β) Nordfeld: Raphael begleitet Tobias nach Medien (Tobias 5, 5).
Im Zwickel: Propheten-Halbfigur.
γ) In der Laibung des Gurtbogens: Prediger-Medaillons (von 5 : 4).

---

hängt dies eng mit der Frage zusammen, ob über den Seitenschiffen der Basilika Emporen bestanden haben, und diese bei der Anlage des Westbaues mit dem letzteren durch die ehemalige westliche Vorhalle hindurch verbunden waren. Auch dies ist schwer zu entscheiden." HUMANN, Westbau, S. 26 f.

III. Durchgangsräume, Gewölbe: Szenen aus der Geschichte des Auferstandenen.

1. Unter der südlichen Emporenkammer.

a) In der Kuppelkappe der Nische: Christus mit den beiden Jüngern in Emaus zu Tisch sitzend (Lucas 24, 30).
b) Auf dem Gewölbedreieck:
   α) in der östlichen Kappe: Fischer im Kahn mit Netz. Der Fischzug (Joh. 21, 6).
      α) und östliche Hälfte von β): Jesus offenbart sich den Jüngern am See Tiberias (Joh. 21, 6—13).
   β) In der südlichen Kappe. Westliche Hälfte: nichts erhalten. Östliche Hälfte: Fragment einer Gestalt mit Brot: Jesus geht auf die Jünger zu mit dem Brot (Joh. 21, 12—13).
   γ) In der nördlichen Kappe. Östliche Hälfte: Sol im Strahlenkranz(?). Westliche Hälfte: Bruchstück einer Gestalt: Christus wandelt auf dem See(?), zu ergänzen durch westliche Hälfte von β (jetzt leer): Die Jünger im Schiff(?) (Joh. 6, 19—21).

2. Unter der nördlichen Emporenkammer.

a) In der Kuppelkappe der Nische: Der ungläubige Thomas (Joh. 20, 25).
b) Auf dem Gewölbedreieck:
   α) In der östlichen Kappe: Christus erscheint den Jüngern ohne Thomas (Joh. 20, 19—20).
   β) In der nördlichen Kappe. Östliche Hälfte: nichts erhalten. Tönnissen sah hier noch eine Figur mit Spruchband. Westliche Hälfte: nichts erhalten.
   γ) In der südlichen Kappe. Östliche Hälfte: Gestalt mit Spruchband (Joh. 20, 25) mit Beziehung auf Thomae Unglaube (a). Westliche Hälfte: Schreitende Gestalt. Christus als Gärtner(?), wozu gegenüber auf der (leeren) westlichen Hälfte von β zu ergänzen: die Magdalena-Szene des Noli me tangere (Joh. 20, 1—18).

IV. Emporenquadrat.

1. Westwand.

Heute übertünchte Reste figürlicher Malerei (zu einer Darstellung der Himmelfahrt Christi gehörig?).

2. Kreuzgewölbe.

Heute übertünchte Reste einer vielstrahligen Rosette (zu einer Darstellung der Ausgießung des heiligen Geistes gehörig?).

V. Auf der Halbkuppel: Jüngstes Gericht mit Parallelszenen.

B. Seitenemporen.

I. Nördliche Seitenempore: Anstrich der beiden Flachnischen und des rundbogigen Türrahmens braungelb mit weißen Fugenstrichen.

In der Halbkuppel undeutliche Reste figürlicher Malerei. Heute übertüncht.

II. Südliche Seitenempore: nichts erhalten; gleiche Bemalung aber auch hier anzunehmen. (Grablegung und Besuch der drei Frauen am Grabe?)

Rein ornamentale und figürlich-ornamentale Dekoration der Mittelempore.

I. An den drei großen Rundbogen der Arkaturen auf der Langhausstirnseite: einfache keilförmige und peripherische Streifenmalerei.

II. An der Mittelarkatur:
1. auf dem Gurt des oberen Rundbogens: Farbreste;
2. am Mittelbalken:
a) in den Gurten der drei Verbindungsbogen:
Medaillon- und tellerförmige Ornamente.
b) auf den Stirnflächen:
vier Medaillons mit weiblichen Brustbildern: Äbtissinnen-Idealporträts(?).

III. Auf dem Gurt der beiden Seitenschiffbogen: Reste von Medaillons mit männlichen Brustbildern: Idealporträts von Wohltätern der Abtei aus dem sächsischen Königshause(?).

Figürliche Darstellungen an Wandflächen und Gewölben.

A. Mittelempore.

I. In der westlichen Kappe der zwischen dem nördlichen Seitenschiffbogen, dem Bogen der nördlichen Seitenarkatur und der Ostwand der nördlichen Sängertribüne eingespannten Dreieckgewölbes befindet sich auf blauem gelbgerandetem Grunde das Fragment eines mit ausgestreckter Rechten schwebenden nimbierten Engels mit rotweißen Flügeln in weißem Rock und Mantel mit flatterndem Zipfel (vgl. Taf. XI — Tafelband Taf. 7).

Dieser Engel hat wohl zu einer auch über die beiden anderen Kappen des Gewölbes ausgebreiteten Darstellung gehört. Freilich ist nicht der geringste Anhalt gegeben, hier eine bestimmte Szene zu vermuten. Einer Opferung Isaaks etwa oder sonst einer in den Zusammenhang passenden Szene, in der ein Engel vom Himmel aus aktiv eingreift, stände schon die passive Haltung desselben entgegen. Viel eher wäre an irgendeine Verkündigung zu denken, wenn man die Gestalt nicht als rein dekorative Füllung auffassen will, dem aber die Größe des Feldes und, bei der Annahme ähnlicher Füllung der beiden anderen Felder, deren andersartige Flächenform entgegenzusetzen wäre.

Im entsprechenden südlichen dreieckigen Raum sind keine Farbspuren zu sehen. Die Darstellung wird hier eine der vorigen analoge gewesen sein, wie sie die gleichen Raumverhältnisse nahelegen.

II. Auf den Außenwänden der beiden Emporenkammern und auf den Gurten der sie tragenden Rundbogen.

1. Die südliche Emporenkammer.

a) Ost (SO)-Wand.

Grund blau, gelb eingefaßt. Neben der Säulenöffnung:

α) Südfeld. Ein nimbierter Engel in langem, bis auf die Füße reichenden gelbem Gewand, weißem um die rechte Hüfte und über die linke Schulter geschlagenenen Mantel, drängt sich vom Südrand her mit vorgestemmtem rechten Bein und vorgeschobener rechter Schulter an einen gleichgroßen Mann. Dieser stemmt mit gebogenem linken Knie und schräg gegen den Boden nach hinten ausgestrecktem rechten Bein vom Rahmen der Säulenöffnung her sich ihm entgegen. Sein gelbes Gewand, das das linke Bein bis zum Fuß verdeckt, wird durch die Bewegung am rechten Bein bis zu der Wade hochgezogen, so daß neben der Fessel ein Stück des blauen Grundes sichtbar wird. Da die Gewandfarbe zum Teil ausgegangen ist, kommt die Vorzeichnung des rechten Beines ganz zum Vorschein. Mit beiden Armen — nur sein linker ist sichtbar mit deutlich gezeichneter Hand — faßt er den Engel um die Hüften, der seinerseits mit seinem (allein sichtbaren) rechten Arm zwischen Kopf und Brust des Gegners über dessen linken Oberarm hinüber ihn im Rücken zu umfassen sucht. Mit seinem Kinn hält der Engel den Kopf des Mannes von hinten im Nacken fest, so daß beider Gesichter dem Beschauer zugewendet sind. Hochauf steht der linke Flügel des Engels, weiß und rotgerändert in dem blauen Grund, während der rechte im Rücken angezogen sich an den Rand des Bogens legt.

Darunter im südlichen Zwickel: eine nach links gewendete Halbfigur eines bärtigen Mannes (mit roter Kappe?) in violettem Untergewand mit enganliegenden Ärmeln und besonderem Schulter-

stück mit Ringornamenten. Ein auf der linken Schulter aufliegender weißer Mantel ist mit einer viereckigen Agraffe über der rechten Schulter so zusammengesteckt, daß diese und der rechte Arm freibleibt. Der rechte Unterarm ruht auf dem Bogenrand, die rechte Hand hält einen Griffel, vom linken Arm ist die lehrend erhobene Hand sichtbar (Taf. XI und Tafelband Taf. 7).

β) Nordfeld. Ein bärtiger Mann sitzt gegen den Nordrand des Feldes zurückgelehnt, der Kopf ruht in der auf das linke Bein gestützten Linken, die Rechte liegt lässig auf dem rechten Bein. Vom antikisierenden Gewand — langer Rock und Mantel — sind Farben nicht mehr zu unterscheiden. Rechts hinter ihm steht eine Leiter, auf deren Sprossen ein geflügelter und nimbierter Engel in langem, ursprünglich wohl gelbem Gewand hinauf- oder rückwärts hinabschreitet. Von dieser Szene ist jetzt nichts mehr zu erkennen.

Die auf dieser Wand dargestellten Szenen sind ohne weiteres klar: im Südfeld ringt Jakob mit Jehovah (nach Genesis 32, Vers 23—32), der hier in Gestalt eines Engels erscheint; im Nordfeld erblickt er im Traum die Himmelsleiter, auf der die Engel auf- und absteigen (nach Genesis 28, Vers 10—22).

Darunter im nördlichen Zwickel: Halbfigur eines bärtigen, mit dem Kopf etwas nach rechts gewandten Mannes. Vom Gewand sind nur noch violette und rotbraune Spuren übrig. In der unteren schmaleren Hälfte des Zwickels ist vor dem Körper des Mannes ein elipsenförmiger, noch zum Teil scharf mit schmalem blauen Rand abgefaßter Gegenstand von weißlicher Färbung (Schild?) zu erkennen (Taf. XI und Tafelband Taf. 7).

Die Zwickelfiguren dürften, aus der nach oben weisenden Geste des Mannes mit dem Griffel im Südzwickel zu schließen, in Beziehung zu den Szenen stehen. Sind sie auch nicht nimbiert, so kämen doch für die Deutung kaum andere Personen als Propheten in Betracht. In ähnlicher Weise sind ja auch in St. Georg auf der Reichenau und in S. Angelo in Formis Propheten in den Zwickeln dargestellt.

γ) Der diese Wand tragende Gurtbogen ist innen geschmückt mit fünf blaugrundierten Medaillons, von denen drei ganz, zwei teilweise erhalten sind. Die Gurtbahn war gelb und rot gestreift und auf ihrer Mitte verbanden (Ranken?)-Ornamente die Medaillons. Die beiderseits die Gurtbahn einfassenden schmalen Streifen sind rot mit blauen und gelben Kreistupfen resp. Ringen.

Im ersten, zweiten und vierten Medaillon kehrt dasselbe Motiv wieder: Ein bärtiger nimbierter Mann in antikisierendem Gewand — rotes Kleid, weißer Mantel und umgekehrt — steht, die eine Hand in lehrendem Gestus erhebend, in der anderen ein Spruchband mit erloschener Inschrift[38] haltend, vor einer Gruppe von 4—5 Zuhörern, die weiß oder rot gekleidet, bald bärtig, bald bartlos sind.

Das mittlere Medaillon, das um den blauen Grund noch einen schmalen roten Streifenkreis trägt, ist bis auf zwei kleine Stellen zerstört. Im fünften Medaillon (am nördlichen Anfang des Bogens): ein bärtiger nimbierter Mann in antikisierendem Gewand — gelber Rock und weißer Mantel — hält in seiner Linken ein Spruchband und hat die Rechte lehrend erhoben gegen einen Mann mit roter Kappe in violettem Rock und rotem Mantel, der in einem von Pferden gezogenen zweirädrigen Karren sitzt und mit über der Brust gekreuzten Armen sich ihm zuneigt. Im Scheitel des Kreisfeldes erscheint auf dem blauen Grund aus gelben Wolken in rotem Ärmel ein gelber Arm, der nach dem Kopf des Heiligen ausgestreckt ist (Taf. XI. — Tafelband 7).

Die Beschreibung, die Tönnissen (a. a. O. S. 147) von der letzten Darstellung gibt, ist insofern unrichtig, als von einer Schale, aus der der Heilige dem im Wagen sitzenden Manne Wasser aufs Haupt gießen soll, keine Spur zu sehen ist. Außerdem sind beide Hände des Heiligen beschäftigt: die rechte ist lehrend erhoben, die linke hält ein Spruchband, das zwischen dem Karren und dem Heiligen vor dem Körper des letzteren herabfällt. Tönnissen deutete das, was er zu sehen glaubte, nach Apostelgeschichte 8, Vers 26—40 auf Philippus und den Kämmerer der äthiopischen Königin Kandarke, den der Apostel auf der Heimfahrt von Jerusalem unterwegs in seinem Wagen trifft, im Jesaias lesend. Die Schrift sagt aber ausdrücklich, daß die Beiden für den Akt der Taufe aus dem Wagen zum Wasser abstiegen. Es könnte also höchstens die vorhergehende Szene dargestellt sein, wie der Apostel den Kämmerer an-

[38] Tönnissen, a. a. O. S. 147: „Nur an vereinzelten Stellen [der Spruchbänder auf den Medaillons] ist höchstens zu erkennen, daß Buchstaben dagewesen sind."

ruft und ihn fragt: Verstehst du auch, was du liesest? Auch diese Deutung jedoch hat bei dem absolut gleichen Charakter aller übrigen szenischen Medaillons wenig Wahrscheinlichkeit.

Da die Spruchbänder keine Inschrift mehr aufweisen, ist es schwer zu sagen, wer der heilige Lehrer ist, der in immer gleichen Gesten der vor ihm versammelten Menge predigt. Wenn man in letzterem Medaillon den Apostel Philippus sehen will, so ist es doch unmöglich, denselben auch in allen anderen Medaillons zu erblicken. Vielleicht auch, bei dem gleichen Motiv aller dieser Rundbilder, daß mit der dekorativen Wirkung ihr ganzer Zweck erfüllt war? Bei der Vierzahl der Gurte, in denen sie auftreten, wäre die Vermutung nicht ganz abzuweisen, daß sie den vier Evangelisten gewidmet waren. Wir werden unten sehen, daß diese Vermutung im ganzen Zusammenhang des gemalten Zyklus an Wahrscheinlichkeit gewinnt.

b) Nordwand.

Neben der Säulenöffnung:

α) im Ostfeld unkenntliche Reste farbiger Malerei;

β) im Westfeld nichts mehr vorhanden;

γ) der diese Wand tragende Gurtbogen war innen geschmückt mit fünf blaugrundierten Medaillons, von denen drei teilweise erhalten sind. Die Gurtbahn, deren ursprüngliche Bemalung unterhalb des westlichen Medaillons noch deutlich zu erkennen ist, war rot, durch blaue Streifen gitterförmig in quadratische Felder geteilt, die zwischen vier großen blauen Tupfen Kreuze aus je drei Reihen kleiner gelber Tupfen enthalten.

Im östlichen Medaillon: ein bärtiger nimbierter Mann erhebt lehrend die Rechte, vor ihm in gebeugter Haltung eine (weibliche?, nach der Aufnahme von Vorlaender v. J. 1897 männliche), von zwei anderen Zuhörern begleitete Gestalt.

Im westlichen Medaillon: ein bärtiger Mann in gelbem Gewand und rotem Mantel — hinter dem in Resten die Kopflinien einer Gruppe sichtbar sind — hält seine rechte Hand vorgestreckt und steht einer bartlosen nimbierten Gestalt gegenüber in rotem Gewand und weißem Mantel, die mit der vor der Brust gehaltenen Rechten auf das hoch in ihrer Linken gehaltene weiße Spruchband weist, welches einen Teil des Medaillonrahmens bildet (Tafelband Taf. 11). Von der Gruppe der Zuhörer am Rande rechts gibt die beistehend wiedergegebene nach der Aufdeckung angefertigte Photographie einen Begriff (Fig. 84). Das dritte Medaillon, das TÖNNISSEN (a. a. O. S. 147) noch als Fragment aufführt, ist ganz verschwunden.

Fig. 84. Essen. Detail aus den Malereien des Westbaues (nach Originalaufnahmen).

Auch in den Medaillons dieser Laibung kehrt das Motiv des heiligen Predigers und der zuhörenden Menge wieder. Auffallend ist, daß der Prediger mit dem Spruchband im westlichen Medaillon diesmal bartlos ist.

2. Die nördliche Emporenkammer.

a) Südwand.

Blauer Grund, rot eingerändert. Neben der Säulenöffnung

α) im Ostfeld ein Krieger, der mit seinen geknickten Knieen offenbar vom Rand des Bogens gegen die Säulenöffnung zu fällt. Er trägt Zeitkostüm, spitzen Helm, ovalen Schild von Oberkörper-

länge, kurzen, über den Knieen abschneidenden blauen, rotgesäumten Waffenrock und enganliegende weiße Beinkleider mit ringförmigen roten Doppelstreifen (Bändern?) unter Knie und Wade. Hinter seiner Schulter taucht der behelmte Kopf eines zweiten Kriegers auf, ein Teil seines Waffenrockes wird durch den breiten ornamentierten Rand seines gelben Ovalschildes überschnitten, unter dem noch ein Bein zum Teil sichtbar wird. Es scheint, als stütze er den zusammensinkenden Genossen. Im Zwickel darunter ist keine Spur von Farbe mehr zu sehen (Fig. 85. — Tafelband Taf. 11).

Tönnissen (a. a. O. S. 146) scheinen diese beiden Krieger von anderen angegriffen zu werden. Was hier dargestellt war, möchte kaum zu entscheiden sein. Auch daß die Krieger wie zeitgenössische des 11. Jh. gewappnet sind, läßt natürlich keine Entscheidung über den Charakter der dargestellt gewesenen Szene zu. Es wird sich auch hier um einen Vorgang aus der Engelgeschichte gehandelt haben, in dem die darin vorkommenden Krieger ohne weiteres in Zeitkostüm gesteckt wurden.

β) Im Westfeld sind im mittleren Teil einige unkenntliche Farbreste vorhanden, ebenso im Zwickel darunter (Fig. 85).

γ) Auf dem diese Wand tragenden Gurtbogen ist von ursprünglich fünf nur noch das Medaillon über dem östlichen Kämpfer erhalten: auf blauem Grund nimbierter Mann in rotem Mantel, weißem Gewand, der in der Linken ein Spruchband (Teil des Rahmenrandes) hält, die Rechte gegen mehrere Zuhörer erhebt.

Vorzüglich ist unterhalb dieses Medaillons der alte Grund der Gurtbahn erhalten, es ist derselbe wie am Gurtbogen, der die Nordwand der südlichen Sängertribüne trägt (II., 1, b, γ) (Fig. 85. — Taf. 11).

Auch in der Laibung dieses Gurtes also dasselbe Motiv in ihren Medaillons: der Prediger und die Menge.

b) Ost (NO)-Wand.

Blauer Grund, rot eingerändert. Neben der Säulenöffnung:

α) Südfeld. Gegen den Bogenrand kniet ein nimbierter bartloser Mann in gelbem Gewand mit enganliegenden Ärmeln, rotem Mantel, enganliegenden hellen Beinkleidern und schwarzen Schuhen. Die Hände hat er zum Gebet in Augenhöhe aneinandergelegt und wendet den Kopf nach links oben zu einem hinter ihm stehenden nimbierten bartlosen Engel. Mit langem weißem Gewand und gelbem Mantel angetan, beugt dieser das lockige Haupt leicht zu dem vor ihm Knieenden, während seine Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger auf ihn weist und die Linke ein langes Spruchband hält. Von seinen Flügeln, rot und gelb, füllt den oberen Zwickel des Feldes der linke, der rechte ist heruntergezogen (Taf. XI. — Tafelband Taf. 7). Tönnissen (a. a. O. S. 145) ergänzt auf Grund früherer Besichtigungen die Aufschrift auf dem Spruchband wie folgt:

[EGEC
SVS
SV(M)]
VT
DO
C[E]
REM
TE

„egressus sum, ut docerem te“ nach Daniel 9, 22.

Im Zwickel darunter sind nur noch schwache Spuren der roten und gelben Umrandung vorhanden.

Es ist also der Erzengel Gabriel, wie er dem Daniel erscheint und ihm das Verständnis über die siebenzig Jahrwochen eröffnet, nach welchen die Heilszeit beginnen soll. Daniel 9, Vers 20—27 (Fig. 88 nach älterer Aufnahme von Friedr. Stummel v. J. 1890 im Denkmälerarchiv[39]).

β) Nordfeld. Vom Rand des Bogens her, halb überschnitten, schreitet ein Jüngling in kurzem Haar, einen roten dünnen Stock in der Linken haltend, dahin. Er trägt graue enganliegende Beinkleider unter dem Knie gebändert, ein kurzes, bis auf die Kniee reichendes rotes Untergewand mit engen Ärmeln, — nur die Säume werden sichtbar — darüber einen kürzeren gelben Rock und einen auf der rechten, Schulter geknöpften kurzen roten Mantel. An der rechten Hand wird er von einem größeren Engel geführt, der mit seinem lockigen nimbierten und bartlosen Kopf und sprechend erhobener Rechten im Schreiten nach links sich zu dem Jüngling wendet. Der Engel trägt enganliegende graue Beinkleider, einen großen auf der rechten Schulter festgeknöpften roten Mantel, der bis über die Waden geht und einen etwas kürzeren weißen Rock mit engen Ärmeln. Der breite Saum an diesem Rock, die Ärmelsäume und das

[39] Von diesem und dem entsprechenden Felde mit der Darstellung des Erzengels Raphael bewahrt das Denkmälerarchiv (jetzt als Depot im Provinzialmuseum) Kopien von Friedrich Stummel in Originalgröße. Danach die Abb. bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt Essen S. 37 und unten Fig. 86.

Schulterstück sind gelb, von derselben Farbe ein unter dem Mantel bis zur Schritthöhe vor der Mitte des Körpers herabhängendes breites gelbes Band, an dessen Ende ein rundes Medaillon befestigt ist. Auf Band und Medaillon quadratische grüne Platten.

Es ist der Erzengel Raphael dargestellt, wie er den jungen Tobias nach Medien geleitet, wo dieser in der Stadt Rages zehn Pfund Silbers holen soll bei Gabael, dem sie sein Vater einst geliehen. Tobias c. 5 v. 5: „Da ging der junge Tobias hinaus und fand einen feinen jungen Gesellen stehen, der hatte sich angezogen und bereitet zu wandern. 6. Und wußte nicht, daß es ein Engel war . . .

Fig. 85. Essen. Malereien von den Bogenstellungen im Mittelraum der Empore. Unten Medaillons aus den Laibungen.

24. Da schickte sich Tobias mit allem, was er mit wollte nehmen, und gesegnete Vater und Mutter, und zog mit seinem Gesellen dahin."

Darunter im Zwickelfeld eine bärtige Halbfigur in rotem Gewand, die nach Tönnissen a. a. O. S. 146 ein nach oben gerichtetes Schwert in der Linken gehalten haben soll (Taf. 7).

Für diese Gestalt siehe das unter II 1 a β Gesagte.

γ) Der diese Wand tragende Gurtbogen besaß fünf Medaillons, von denen Vorlaender zwei fast vollständig, zwei in Fragmenten wiedergibt. Das Motiv der Darstellungen war wie an den übrigen Gurtbogen das eines nimbierten bärtigen Mannes, der mit Spruchband und lehrend erhobener Rechten vor einer Anzahl Zuhörer steht (Taf. 10).

Auf diesem Gurt also wiederum die Medaillons mit dem Motiv des Predigers und der zuhörenden Menge.

III. Durchgangsräume: Gewölbe.

Die Nischenwände zeigen keine Farbspuren.

1. Durchgangsraum unter der südlichen Emporenkammer. Blauer Grund.

a) Kuppelkappe der Nische. Inmitten eines gelben Mauerrings mit sieben Türmen (weiß mit roten Giebeln, Dächern und Türen), zwei großen Tortürmen an den Ecken des Feldes, zwei (ehemals drei?) kleineren Doppeltürmen auf dem vorderen und drei einfachen auf dem hinteren Zug, sind die Reste eines ellipsenförmigen, mit großer weißer Decke überzogenen Tisches sichtbar. Auf dem Tisch stehen ein zweihenkeliger Krug und zwei Schüsseln (gelb), auf der einen ein Fisch (blau)[40]. Über dem hinteren Tischrand die Fragmente dreier Gestalten: von der mittleren ist ein Teil des gelben Kreuznimbus, des über die linke Schulter herabfallenden roten Mantels, des ausgestreckten rechten Unterarms mit der Hand und dem Ärmel des weißen Gewandes sichtbar. Zur Rechten dieser Figur die Reste einer anderen Gestalt: ein Teil des Körpers in weißem Gewande, der rechte Ober- und Unterarm mit der Hand, die der von der Mittelfigur dargebotenen Rechten sich entgegenstreckt. Am anderen Ende des Tisches ist von einer dort sitzenden, gleichfalls der Mittelfigur sich zuwendenden Gestalt nur noch ein Teil der linken Körperhälfte, der Schulter, des Oberarms und des längs der Tischkante liegenden Unterarmes zu erkennen (Taf. XII. — Tafelband Taf. 8).

Fig. 86. Essen. Daniel und Gabriel nach Aufnahme v. J. 1890.

Nach diesen Resten ist es wohl durchaus gerechtfertigt, wenn Christus, der ja durch den Kreuznimbus gesichert ist, hier als der Auferstandene aufgefaßt wird, als welcher er den beiden Jüngern in Emaus erscheint und mit ihnen das Abendmahl einnimmt (Lucas 24, Vers 30). Diese Ergänzung ist auf Taf. 9 mit Hilfe der Darstellungen derselben Szene in gleichzeitigen Bilderhandschriften vorgenommen. (Darnach Fig. 89.)

b) Gewölbedreieck (Fig. 87. — Tafelband Taf. 12).

α) In der östlichen (an den östlichen Gurtbogen der Emporkammer anstoßenden) Kappe: im nördlichen Zwickel Hinterteil eines Schiffes, darin sitzend ein Ruderer in weißem Gewand, neben ihm der gebeugte Kopf eines zweiten Insassen. Unter dem Schiff ein rot quadriertes gelbes Netz. Die graublauen Wellen des Wassers heben sich unten von der gelben Zwickelspitze und oben auf dem blauen Grund in kleinen Bogen ab. Sonst ist auf dieser Kappe nichts mehr erhalten als der gelbe rotgeränderte einrahmende Streifen.

Diese Szene füllt nur den einen Zwickel der Kappe, so daß der andere eine zweite Darstellung oder wahrscheinlicher, analog der Füllung desselben Feldes im Dreieckgewölbe unter der nördlichen Emporenkammer (III 2 b α), den zweiten Teil einer Gesamtdarstellung enthalten haben dürfte. Zu sehen ist ein Schiff, in dem der eine Insasse rudert, und aus dem ein zweiter — so ist die Haltung seines Kopfes ungezwungen zu erklären — das Netz aus dem Wasser heraufzieht.

Auch beim Fehlen von Nimben bei den noch erhaltenen Fischern ist eine andere Szene als eine biblische nicht denkbar. Ist es Petri Fischzug im See Genezareth? Aber Lucas 5, Vers 6 wird berichtet, daß die Netze auseinanderrissen, und ein solches Hauptmoment der Erzählung wäre wohl vom Maler aufgegriffen worden, wenn es sich um die bildliche Wiedergabe dieser Szene gehandelt hätte. Von einem anderen Fischzug berichtet der Evangelist Johannes im 21. Kapitel, als Jesus sich zum dritten Male seinen Jüngern am See Tiberias offenbart. Dort sagte der Herr

[40] Ein Fisch auf einer Schüssel erinnert immer wieder bei byzantinischen Abendmahlsbildern an die eucharistische Deutung des ἰχθύς. Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst: Repertorium f. Kunstwissenschaft XIV, S. 183.

zu den Jüngern, nachdem sie die ganze Nacht vergebens auf dem Fischfang gewesen sind, am Morgen: „Werfet das Netz aus rechts vom Schiffe, so wird es euch gelingen." Da warfen sie aus und vermochten es nicht mehr zu heben vor der Menge der Fische (Vers 6). Und Vers 11 steht: „Und so viel (der Fische) es waren, so zerriß doch das Netz nicht." An unserem Schiff — gerudert wird rückwärts — hängt das Netz rechts. Nach der starken Beugung des von seinem Kopfe aus zu rekonstruierenden Fischers läßt die Blähung des Netzes auf reiche Beute schließen. Somit dürfte auf dieses Bild der angeführte Text wohl passen.

β) In der südlichen (an der Nische anstoßenden) Kappe: In der östlichen Hälfte nahe dem Scheitel Bruchstück einer Gestalt in rotem Gewand mit lehrend erhobener Rechten, in der Linken einen runden gelben Gegenstand, wie ein Brot, vor der Brust haltend. Offenbar wendet sie sich zu den Schiffern (III 1 b α). Alles übrige hier und in der westlichen Hälfte, die offenbar eine Darstellung oder Figur für sich hatte, bis auf ein paar Farbreste in den Zwickelenden — rot umränderter gelber Randstreifen — verschwunden.

Auch dies winzige Fragment dürfte durch Johannes c. 21 gedeutet werden können. Nachdem die Jünger das Netz ans Land gezogen hatten, wo sie ein Kohlenfeuer am Boden und Fische daran und Brot sahen, sagt Jesus zu ihnen: „Kommt und frühstückt. „Keiner von den Jüngern wagte ihn auszufragen: Wer bist du? Da sie wußten, daß er der Herr sei. Jesus kommt und nimmt das Brot und gibt es ihnen, und ebenso die Fische (Vers 12—13).

γ) In der nördlichen (an den nördlichen Gurtbogen der Emporenkammer anstoßenden) Kappe: in der östlichen Hälfte regelmäßig gezeichnete Farbreste, vielleicht Sol im Strahlenkranz, darunter in der Zwickelspitze Wasser oder Wolken (?): gelb mit Kreisbogen; in der westlichen Hälfte das Bruchstück einer am Bogenrand stehenden Gestalt mit gelbem Nimbus, langem Haar, bloßen Füßen, in langem Gewand mit emporgehobenem rechten Unterarm, mit der Innenfläche sichtbar, und etwas nach unten geneigtem Kopf. Der linke Fuß hängt länger in der Zwickelspitze herab und schwebt, der rechte steht auf durch Bogen gebildetem gelbem Wasser (?) oder Wolken (?) - Grund

Beide Hälften dieser Kappe scheinen getrennte Darstellungen — man beachte das auf der Mitte an einem Ende noch sichtbare Band — zu enthalten. Zu vermuten wäre hier einmal Sol im Strahlenkranz, eine Darstellung, die sehr gut ebenfalls zu dem Fischzug gehören könnte. Auf der anderen Seite könnte es sich um eine Himmelfahrt handeln, in diesem Falle dort wohl nur um die Christi, wenn auch am Nimbus in seiner jetzigen Gestalt kein Kreuz zu sehen ist. Jedoch eine Himmelfahrt Christi ohne die Jünger ist kaum denkbar, auch würde eine so ganz exzeptionelle Szene nicht an dieser untergeordneten Stelle auftreten. Die wellenförmige Füllung des Zwickels läßt den Gedanken an jene Szene aufkommen, wie Christus auf dem See wandelt (Matth. 14, Vers 22—34; Mark. 6, Vers 45—52; Joh. 6, Vers 16—21). Die Ergänzung auf dem anstoßenden, jetzt leeren Felde der gegenüberliegenden Kappe (III 1 b β, westliche Hälfte) würde sich danach richten, ob die Erzählung bei Matthäus oder die bei Markus und Johannes zugrunde gelegen hat. Der Bericht der beiden letzteren Evangelisten kennt die Szene nicht, wie Petrus aus dem Schiff zu Jesus auf das Wasser kommt und zu sinken droht, bis ihn der Herr zu sich emporzieht. Da sonst das Evangelium Johannis zugrunde gelegt ist, so würden wir auch hier diese Szene nicht vermuten, sondern jene, wie sie Joh. 6, Vers 19—21 uns erzählt: „Da sie nun fünfundzwanzig oder dreißig Stadien weit gefahren waren, schauten sie, wie Jesus auf dem See wandelte und nahe zum Schiff herankam und fürchteten sich. Er aber sagt zu ihnen: Ich bin es, fürchtet euch nicht. Da verlangten sie ihn ins Schiff zu nehmen; und alsbald war das Schiff am Lande, da wo sie hinfuhren."

Haben wir bisher sowohl auf den Nischenkappen als in den Feldern der Dreieckgewölbe mit hoher Wahrscheinlichkeit Erscheinungen des Auferstandenen festlegen können, so fiele diese Szene einigermaßen aus dem Rahmen. Jedoch auch sie läßt sich dem Zyklus einfügen, wenn man sie als ebenfalls übersinnliches Gegenstück zu dem Fischzuge auffaßt. Denn auch hier handelt es sich um eine wunderbare Erscheinung des Herrn auf demselben See Tiberias.

2. Durchgangsraum unter der nördlichen Emporenkammer. Blauer Grund mit breitem rotem Außen- und schmalerem gelbem Innenrand.

a) Kuppelkappe der Nische.

Innerhalb einer das Kuppelfeld umschließenden außen (vorne) weißen (ursprünglich gelblichen?) innen (hinten) roten Mauer mit zwei großen Tortürmen an den Ecken und mehreren anderen Türmen

(weiß) stehen in der rechten Ecke fünf Männer, in Kniehöhe sichtbar, mit gelben Nimben um das rote Haar, bärtig mit Ausnahme eines Mannes. In weiße Gewänder gekleidet, bewegen sie die Hände in sprechenden Gesten und wenden den Blick meist nach der Mitte. In der linken Ecke sind Reste einer zweiten Gruppe von nimbierten Männern in weißen (ursprünglich gelblichen?) Gewändern, die ebenfalls den Blick nach der Mitte wenden und ebenso mit den Händen sprechen wie die Gruppe gegenüber; erhalten sind einigermaßen vollständig nur zwei Gestalten, von zwei anderen nur Bruchstücke der Gewandung. Nur bruchstückweise ist auch die die beiden Gruppen überragende Gestalt in der Mitte erhalten. Den Gewandresten nach zu schließen war sie beinahe in ganzer Figur so gegeben, daß ihr die Köpfe der anderen bis etwa an die Hüften reichten (Taf. 8).

Fig. 87. Essen. Malereien im Gewölbedreieck der südlichen Tribüne.

b) Gewölbedreieck (Fig. 88. — Tafelband Taf. 13).

α) In der östlichen (an den östlichen Gurtbogen der Emporenkammer anstoßenden) Kappe ist eine Darstellung über das ganze Feld ausgedehnt. In der Mitte eines segmentförmigen turmbewehrten Mauerringes befinden sich die Reste einer Gestalt in Kniehöhe, mit Kreuznimbus, also Christus, in rotem Gewand und weißem Mantel. Jetzt ist von ihr nur noch der seitwärts erhobene linke Arm zu sehen. Zu seiner Linken eine Gruppe von fünf nimbierten männlichen Halbfiguren, ihm zugewandt in weißen Gewändern. Zu seiner Rechten Spuren einer ebenso gekleideten Gestalt, wahrscheinlich der Rest einer symmetrisch zur ersten Gruppe angeordneten zweiten.

β) Die nördliche (an die Nische anstoßende) Kappe enthält keine Spuren mehr. Tönnissen a. a. O. S. 149 sah hier noch „eine Figur mit Spruchband, dessen Lesung bis jetzt noch nicht gelungen ist". Sie nahm sicher, wie auch auf den anderen Kappen, nur eine, und zwar wahrscheinlich die östliche (s. unten III 2 b γ) Hälfte ein.

γ) In der südlichen (an den südlichen Gurtbogen der Emporenkammer anstoßenden) Kappe steht in der östlichen Hälfte mit dem Rücken gegen die Nische eine nach vorn und unten gebeugte Gestalt mit Nimbus in rotem Rock und weißem Mantel. Die Rechte weist auf ein Spruchband, das die nicht mehr sichtbare Linke hielt. Auf demselben nach Tönnissen[41] (a. a. O. S. 148):

[41] Vorlaender (siehe Tafel 13) verzeichnet fälschlicherweise o statt e und im statt in.

V
D
RO
IN
M
N
B

Tönnissen ergänzt: (nisi) v(i)d(e)ro in m(a)n(i)b(us)

Nisi videro in manibus nach Joh. 20, 25.

Fig. 88. Essen. Malereien in dem Gewölbedreieck der nördlichen Tribüne.

Die Fragmente der Nischenkappe sind auf Taf. 9 auf Grund zeitgenössischer Bilderhandschriften, des Codex Egberti[42], der ottonischen Handschrift im Domschatz zu Aachen[43] und des Codex Cim. 58 zu München[44] zu der Szene ergänzt, wo der ungläubige Thomas seine Finger in die Wundenmale des Herrn legt. Gestattet die Fünfzahl der besterhaltenen Gruppe den Schluß, daß es sich um eine Versammlung der Apostel handelt — der bartlose wäre der jugendliche Johannes — in dem man auf der anderen Seite die gleiche Zahl ergänzt, so legt die in der an die Nische anstoßenden Dreiecksgewölbekappe stehende Gestalt (III 2 b γ) die Vermutung nahe, daß hier die Geschichte vom Unglauben Thomä erzählt war. Dieser Heilige hält ein Spruchband, dessen Aufschrift nach der von Tönnissen (a. a. O. S. 148) gegebenen Ergänzung ungezwungen auf die Hauptszene dieses Raumes gedeutet werden kann. Es sind eben die auf den

[42] Fr. Xav. Kraus, Die Minaturen des Codex Egberti in Trier, Freiburg 1884, Taf. LVII.

[43] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto, Aachen 1886, Taf. 33.

[44] Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, S. 27. Vgl. eingehend die Würdigung der Darstellung S. 63. Von weiteren Darstellungen sind zu nennen die in dem Codex purpureus Cim. 2 (Cod. lat. 23631) der Münchener Bibliothek Bl. 197a und in Cod. lat. 9428 der Brüsseler Bibliothek Bl. 97a. Die Szene in dem Regensburger Perikopenbuch in München abgeb. bei Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, Taf. 26, Nr. 70, die in der Hs. des Meisters Bertolt ebenda Taf. 31, Nr. 87. Im byzantinischen Kunstkreis tritt die Szene ganz ähnlich, nur etwas steifer auf, so in St. Lukas in Phokis (Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 366, 394).

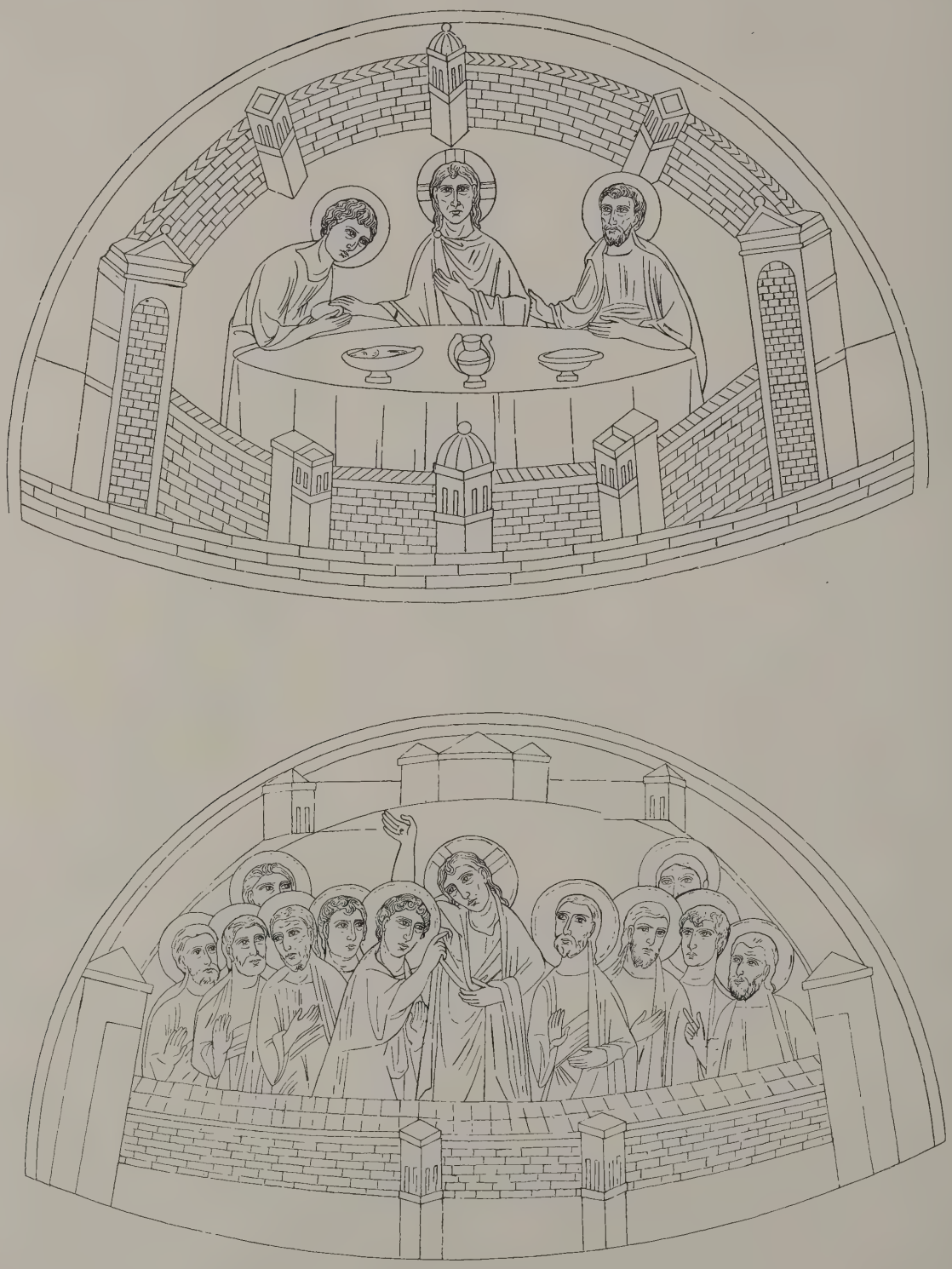


Fig. 89. Essen. Die beiden Darstellungen in den Halbkuppeln der Empore rekonstruiert.

Unglauben des Thomas bezüglichen Worte des Evangelisten Johannes 20, Vers 25. Diese Szene würde auch der Hauptszene der anderen Nische im geistlichen Sinne, wiederum als Erscheinung des Auferstandenen, durchaus entsprechen.

Freilich kann man nun die Worte des Johannes auch auf die in der zweiten Kappe des Dreieckgewölbes dargestellte Szene (III 2 b α) beziehen, zu der der Heilige sich seiner Stellung nach direkt zu wenden scheint. Doch ist es, nach Analogie der Einteilung des anderen Gewölbedreiecks, wahrscheinlich, daß die von Tönnissen noch auf der an der südlichen Gurtbogen der Emporenkammer anstoßenden Kappe (III 2 b β) gesehene „Figur mit Spruchband" sich zu dieser Gruppe gewendet hat. Und somit bliebe die größere Wahrscheinlichkeit für die erstere Annahme, daß wirklich in der Kuppelkappe die nach Johannes zitierte Begebenheit vor sich geht.

Allerdings im Charakter sind beide Szenen einander sehr ähnlich, die analoge Anordnung und die Stellung der durch den Kreuznimbus als Christus charakterisierten Hauptfigur lassen hier eine weitere Erscheinung des Verklärten unter seinen Jüngern vermuten, die auch Tönnissen (a. a. O. S. 149) darin sah. Und diese Erscheinung Christi ist wohl die, welche der in der Nische dargestellten zeitlich unmittelbar voraufgeht und auch inhaltlich als Voraussetzung zu ihr gehört. Acht Tage zuvor war der Herr den Jüngern erschienen, ohne daß Thomas zugegen war. Und diese Szene ist unzweifelhaft hier gemeint: „Am Abend aber desselbigen Sabbaths, da die Jünger versammelt, und die Türen verschlossen waren, aus Furcht vor den Juden, kam Jesus, und trat mitten ein, und spricht zu ihnen: Friede sei mit euch! Und als er das sagte, zeigte er ihnen die Hände und seine Seite. Da wurden die Jünger froh, daß sie den Herrn sahen" (Joh. 20, Vers 19—20). Die ganze Anordnung der Gruppe, die Gesten der einzelnen Jünger, die Haltung des Herrn mit ausgestrecktem Arm, alles paßt auf den Berichtdes Evangelisten Johannes eher als auf die Erzählung des Markus 16, Vers 14—18, wo der Herr den Elfen erscheint.

Fig. 90. Essen. Apostel aus der Darstellung von Christus und Thomas.

γ) In der an die Nische anstoßenden Kappe ist in der westlichen Hälfte eine von der Nische wegschreitende Gestalt angebracht, deren Kopf nicht mehr sichtbar ist, in weißem antikisierenden Gewand. Die Linke rafft im Schreiten den Mantel leicht an der linken Hüfte, der rechte Unterarm bewegt sich etwas vor. Tönnissen (a. a. O. S. 148) denkt an einen Engel. Von Flügeln ist jedenfalls heute keine Spur zu sehen, im Zwickel jedoch eine Art Ranke.

Wenn eine Ergänzung bei den sehr geringen Resten nicht zu gewagt ist, könnte man von der Ranke im Zwickel und der Haltung der Gestalt auf Christus schließen, wie er der Maria von Magdala erscheint, die ihn für den Gartenhüter hält — die in der mittelalterlichen Kunst so oft dargestellte Szene des Noli me tangere (Joh. 20, Vers 1—18). Auf der gegenüberliegenden westlichen, jetzt leeren Hälfte der an den südlichen Gurtbogen der Sängertribüne anstoßenden Kappe (III 2 b β) wäre dann das Bild der knienden Magdalena zu ergänzen.

Inhaltlich würde dann der ganze Durchgangsraum unter der nördlichen Sängertribüne eine geschlossene Gruppe der beim Evangelisten Johannes (Kap. 20 u. 21) erzählten Erscheinungen des Herrn enthalten haben, dem die Szenen im südlichen Durchgangsraum ergänzend entsprächen[45].

[45] In den auf Wunsch Erzbischof Aribos von Mainz († 1031) von Ekkehard IV. gedichteten tituli — „eligantur qui picturis conveniant" — für den Dom zu Mainz bilden den Schluß ebenfalls Ereignisse nach der Auferstehung: die beiden Engel und Maria am Grabe, das Noli me tangere, das Abendmahl Christi in Emaus, die beiden Jünger am Grabe, die Erscheinung des Herrn am See, der ungläubige Thomas, der sinkende Petrus auf dem See (?), Christi Himmelfahrt. J. v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters 1896, S. 180.

IV. Emporenquadrat.

Tönnissen (a. a. O. S. 146) sagt: „Außerdem zeigt der Scheitel des dortigen Kreuzgewölbes Reste einer vielstrahligen Rosette von reichem Farbenwechsel, worin, wie auch an andern Spuren der alten Bemalung in diesem Raum die Anwendung vergoldeter Messingplättchen eine sehr wirksame Rolle spielt.“ Heute sind keine Farbspuren mehr in diesem Raume zu sehen. Er scheint aber ebenso wie die anderen Räume des Emporengeschosses ausgemalt gewesen zu sein.

Nach Analogie der anderen Räume nun müssen wir für diesen Hauptraum ebenfalls szenische Darstellungen annehmen. Diese werden selbstverständlich im Gedankenkreise der anderen Szenen sich gehalten und bei der zentralen Lage des Raumes auch ikonologisch eine zentrale Bedeutung gehabt haben. Hier, wo am Tage Christi Himmelfahrt in feierlicher Prozession die Erhöhung des Kreuzes stattfand, ein Symbol des triumphierenden Rex Gloriae, war die würdigste Stätte für die Darstellung des gen Himmel fahrenden Herrn als Krönung und Abschluß im Dasein des Auferstandenen. Die Rückwand bot dieser Szene die brauchbarste Fläche.

Die Rosette aber im Scheitel des Kreuzgewölbes scheint der Vermutung, die wir für die ursprüngliche Bemalung dieser Decke haben, einen gewissen Anhalt und eine innere Berechtigung zu geben. Nach der Himmelfahrt des Herrn kommt als Abschluß für die Folge der Szenen vom Auferstandenen noch die Darstellung des Pfingstfestes in Betracht. Die Ausgießung des Heiligen Geistes ist z. B. das letzte Bild der Miniaturen im Codex Egberti und bildet auch das Schlußstück in diesem Zyklus[46] in dem byzantinischen Bilderkreis[47].

Und in diesem Bilde wäre die „vielstrahlige Rosette“ der Mittelpunkt, von dem aus die Strahlen des Heiligen Geistes auf die Apostel sich ergießen. Auch ist das Feld, welches das Kreuzgewölbe bietet, an sich für eine Darstellung geeignet, die zentra um einen Mittelpunkt, eben die Strahlenrosette im Scheitel, sich gruppiert, wie dies bei der Szene des Pfingstfestes der Fall sein würde.

So würde sich denn zum Schluß an die Wunder Gottes durch seine Engel und seinen eingeborenen Sohn ein Wunder des Heiligen Geistes anreihen.

V. Auf der Halbkuppel. Tiefblauer Grund.

Emporengeschoß.

1. Westliches Kuppelfeld über dem mittleren Bogen:

In der Mitte steht auf einer nach dem Scheitel des Bogens hin rechtwinklig übereck auslaufenden blauen Unterlage[48] das Fragment einer Gestalt von den Knieen abwärts, in weißem, die nackten — nach Tönnissen mit Sandalen bekleideten — Füße freilassenden Gewande. Darunter streckt aus einer gruftartigen Vermauerung mit aufgeklappten Türflügeln eine männliche Gestalt ihren bartlosen kurzhaarigen Kopf und die Hände der seitwärts ausgestreckten Arme hervor und blickt nach rechts oben.

Nach Tönnissen hatte „der Maler die ganze Darstellung durch eine Mauer eingeschlossen, die der Kreislinie der Koncha folgt und rechts und links eine Tür zeigt“. Heute ist nur der kleine Rest eines Mauerzugs zur Linken der großen Hauptfigur sichtbar, sein Lauf und seine Bedeutung nicht mehr zu erkennen.

Am Bogenrand darunter Reste einer Inschrift in lateinischer Majuskel, von der schon Tönnissen sagt: „sehr lückenhaft, ihre Ergänzung bis jetzt noch nicht gelungen“ — heute nicht mehr sichtbar. Nach der Aufnahme Vorlaenders v. 1897 ist von ihr vielleicht das Wort peccato zu lesen (Taf. 14).

2. Nördlich daran anschließend im Zwickel zwischen den Bogen der Mittel- und Nordarkatur die Reste einer phantastischen Kolossalfigur, deren Hände mit einem Strick zusammengebunden sind. Der von mähnenartigem Haar und Bart umwallte Kopf wendet sich mit aufgesperrtem Rachen nach der großen Gestalt über dem Westbogen; um den Hals schlingt sich eine große Kette, die nach Osten verläuft; die Brust wird von einem zum Flug gebreiteten roten Flügelpaar überschnitten. Über dieser Gestalt die Reste zweier kleineren Teufelsgestalten. Die am Rand

---

[46] F. X. Kraus, Die Miniaturen des Codex Egberti, Taf. 60.

[47] God. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, S. 212.

[48] Nach Tönnissen (a. a. O. S. 144): „innerhalb des entsprechenden Stückes der das ganze Bild ursprünglich umziehenden Mandorla“.

des Westfeldes wendet ihren Kopf mit dem borstig gesträubten Haar von der großen Gestalt in der Mitte ab und streckt ihr den rechten Arm wie abwehrend entgegen, mit dem linken Unterarm deckt sie ihre lange Schnauze, in der linken Hand scheint sie den Feuerhaken gehalten zu haben, dessen Schaft und Eisen über ihrer linken Schulter noch sichtbar sind. Neben ihr am Rand des Mittel- und Nordfeldes Reste einer zweiten Teufelsfigur: ein flatternder roter Gewandfetzen mit dem oberen Teil einer an hölzernem Schaft befestigten zweizinkigen Gabel (Taf. 14). Heute sind von alledem nur noch undeutliche Reste sichtbar.

3. Unkenntliche Farbreste finden sich im Zwickel zwischen den Bogen der Mittel- und Südarkatur (Taf. 14. — Fig. 99).

Die Halbkuppel zeigte also im Mittelfeld offenbar das Jüngste Gericht: der aus der Gruft Steigende repräsentiert die Auferstehenden. Wenn, wie Tönnissen angibt, das unter den Füßen der stehenden Gestalt befindliche blaue Feld ein Stück der „das ganze Bild ursprünglich umziehenden Mandorla" ist, so müßte die Gestalt selbst Christus sein. Wahrscheinlicher aber ist, nach der Form des Feldes zu schließen, daß dieses nur ein Teil des allgemeinen blauen Grundes ist, und der Standort der Figur entsprechend ist eher als an Christus, der doch in der frühmittelalterlichen Kunst immer sitzend beim Gericht dargestellt wird, an Michael, den Seelenwäger, zu denken. Oberhalb dieses Erzengels würde dann Christus thronen auf dem Regenbogen. Möglich, daß die oberhalb vom Kopfe des im nördlichen Zwickel gefesselten Satans sichtbaren zwei gebogenen Streifenstücke Reste des doppelten Regenbogens sind, auf dessen Scheitel der Weltrichter sitzend zu denken wäre.

Die Kopfhaltung des gefesselten Satans scheint auf eine Beziehung desselben zum Hauptbilde zu weisen. Es wäre also in diesem Zwickel die Hölle dargestellt, deren Qualen die noch zu sehenden kleinen Teufel die abgeurteilten Sünder zu übergeben haben.

Im gegenüberliegenden Zwickel ist dann wahrscheinlich der Himmel gemalt gewesen, angedeutet vielleicht durch die zum Empfang der Seligen bereiten Engel oder durch das Bild Abrahams als Seelensammler.

4. Am nördlichen Kuppelfeld sah Tönnissen (a. a. O. S. 145) „die Reste eines Baumes und zweier dabei stehender Figuren, von denen eine weiblich, die mit ziemlicher Sicherheit auf Adam und Eva schließen lassen". Weiter sah Tönnissen hier „nach einem bedeutenden Zwischenraum, in welchem von der alten Malerei nichts mehr übrig, mehr nach Osten den Oberkörper und rechten Arm einer Christusfigur, kennbar sowohl an den Gesichtszügen als an dem gekreuzten Nimbus, das Antlitz nach Westen, wie auf die letzterwähnten Figuren gerichtet". Davon sind heute nur ganz undeutliche Reste vorhanden.

Ob in direktem und in welchem Zusammenhange „Christus" mit den Stammeltern unter dem Baume gestanden habe, vermag Tönnissen nicht zu sagen. Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist also nur auf den Sündenfall selbst zu deuten. Wenn man von dem Baum absieht, könnte man auch an eine Darstellung der Höllenfahrt denken.

Die Kuppel stellte also im Mittelfelde das letzte Gericht, im Nordfelde vielleicht den Sündenfall dar. Diese beiden Szenen lassen für das Südfeld eine Darstellung der Erlösung durch Christi Tod vermuten, so daß auf der Kuppel der ganze Lauf der Christenheit im Bilde vereinigt war: Sündenfall, Erlösung, Jüngstes Gericht.

Unkenntliche Farbreste, rot, blau, gelb, zeigen sich jetzt noch in dem Zwickel des Nordfeldes der Kuppel zwischen dem Triumphbogen und dem Nordbogen der Emporenarkatur und an derselben Stelle des gegenüberliegenden Südfeldes der Kuppel.

B. Seitenempore.

Erhalten hatte sich in Fragmenten nur die Ausmalung der nördlichen Seitenempore, die 1899 wieder übertüncht wurde. Eine farbige Aufnahme von O. Vorlaender im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz zeigt, daß die beiden Flachnischen und ihre Rundbogen sowie der Rahmen der rundbogigen Türe des Durchganges zur Wendeltreppe, braungelb gestrichen und die Fugen durch einfache, die senkrechten der Nischenwände durch doppelte weiße Striche markiert waren. In der Halbkuppel fanden sich Reste von anscheinend figürlicher, dekorativ eingerahmter Malerei: zwischen dem Rund-

bogen Fragmente einer unteren abschließenden braunroten Borde; auf dem Feld selber drei größere Flecken des blauen Grundes, im Scheitel mit dem Überrest einer braunroten rundbogigen Stelle (Fig. 91).

In der südlichen Seitenempore ist nichts erhalten. Entsprechend darf auch für sie eine gleiche ursprüngliche Bemalung angenommen werden.

Daß auch in den Halbkuppeln dieser beiden Räume Szenen gemalt waren, die dem Gedankenkreis der übrigen angehörten, ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen. Den Erscheinungen des Auferstandenen reihen sich ikonographisch die drei Ereignisse an, von denen die Schrift vom Augenblick seines leiblichen Todes bis zur Auferstehung erzählt: die Kreuzabnahme, die Grablegung und der Besuch der drei Frauen am Grabe. Diese Szenen werden oft in den frühen Bilderzyklen mitgegeben, so z. B. im Codex Egberti.

Auch hier in der Essener Empore, wo alljährlich am Karfreitag und in der heiligen Osternacht Kanoniker und Kanonissen die Passionsspiele von der Grablegung und dem Besuch der drei Frauen am Grabe aufführten, werden von den drei Darstellungen diese beiden kaum gefehlt haben. Mit Einfügung dieser Szenen würde der ganze Zyklus von der Geschichte des Herrn von seinem Tode bis zu seiner Himmelfahrt bzw. bis zum Pfingstfeste in sich abgeschlossen sein.

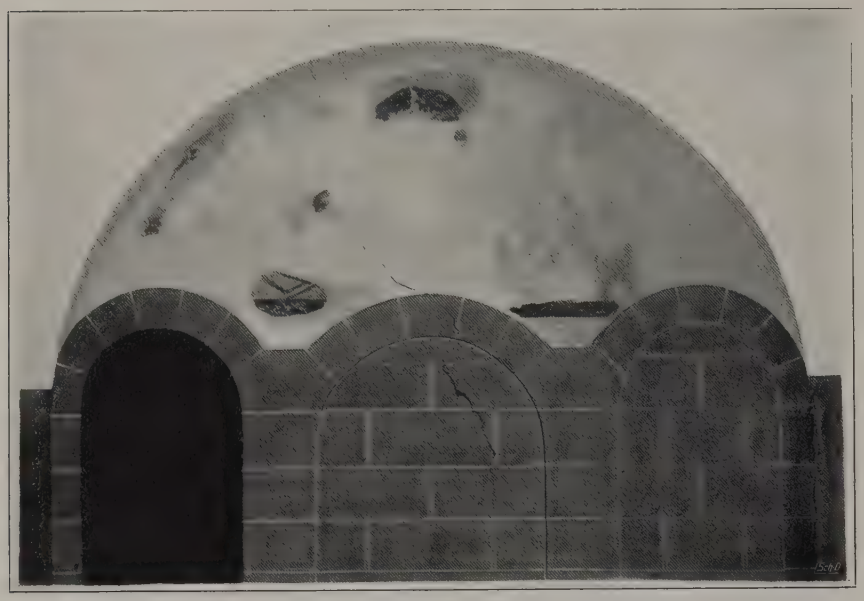


Fig. 91. Essen. Reste von Malerei in der nördlichen Seitenempore.

Rein-ornamentale und figürlich-ornamentale Dekoration der Mittelempore.

I. Die drei großen Rundbogen der Arkaturen sind am Rande der Kuppel auf der Stirnseite nach dem Langhaus keilförmig rot und gelb bemalt, darüber peripherisch ein schmaler Fries von rotbraunen und weißen punktierten Rechtecken (Tafelbd. Taf. 14).

II. An der Mittelarkatur:

1. Der Gurt des oberen Rundbogens zeigt doch einige Farbreste.
2. An dem die obere und untere Säulenstellung trennenden Balken befinden sich

a) in den braungerahmten Gurten der drei Verbindungsbogen Reste alter Dekoration: im mittleren auf roter gelb punktierter Bahn ein dunkelbrauner Gürtel mit einem zerstörten gelbgerandeten Rundfeld im Scheitel, in den beiden seitlichen auf heller Bahn je drei kreisförmige rote Teller, auf denen um ein größeres übereck quadratisches gelbes Mittelstück vier schwarz punktierte quadratische und vier eiförmige Stücke von blauer Farbe herumgelegt waren (Taf. 10);

b) auf den Seitenflächen des Balkens: an der äußeren blau grundierten rot geränderten Langhausseite in den beiden Zwickeln je ein Kreismedaillon, das auf grünem Grund ein weibliches Brustbild enthält: die Enden des um den Hals geschlungenen weißen Kopftuches, unter dem ein gelber Streifen eines unteren Kopftuches sichtbar wird, fallen vor der Brust über dem einfachen roten Kleid herab (Taf. 7).

An der inneren Emporenseite befindet sich auf dem gelbgerandeten blaugrundierten südlichen Zwickel ein kreisrundes weißes Medaillon mit weiblichem Brustbild: die Enden des um den Hals geschlungenen

gelben Kopftuches fallen vor der Brust, auf welche die linke Hand gelegt ist, über dem weißen Gewande herab (Taf. 10). Im nördlichen Zwickel ist das von TÖNNISSEN aufgezählte vierte Medaillon verschwunden.

Anzunehmen, daß es sich hier um Bildnisse von Äbtissinnen handele, dem die Tracht nicht entgegenstände, wäre — die Einschränkung vorausgesetzt, daß in dieser frühen Zeit von wirklichen Porträts überhaupt kaum gesprochen werden kann — nichts als Hypothese, wenn ihr nicht ein anderer Umstand einige Wahrscheinlichkeit gäbe. Wenn man diese weiblichen Bildnisse als Personifikationen von Tugenden etwa deuten wollte, wie wären dann die in den Gurten der beiden Seitenschiffsbogen aufgemalten Bildnisse gekrönter Männer zu deuten? Es liegt also hier doch nahe, einen Zyklus von Äbtissinnen — es müßten vier sein, die sich besonders um die Abtei verdient gemacht, darunter natürlich Mathilde und und Theophanu, — und anderseits von gekrönten Wohltätern anzunehmen, deren das Kloster aus dem Königlichen Geschlechte Sachsens mehrere aufzuweisen hatte[49]. Solche Zyklen von Idealbildnissen verstorbener Wohltäter einer Kirche sind ja dem Mittelalter auch sonst nicht fremd.

III. Auf dem Gurt der beiden Seitenschiffsbogen:

1. Auf dem des südlichen Seitenschiffsbogens befinden sich am westlichen Anfang auf roter, gelbgeränderter Bahn Reste eines ursprünglich blauen (jetzt verblaßten) Vierklee-Ornaments, das durch Ineinandergreifen mehrerer Kreise entsteht. In der Breite des Gurtes liegen drei Kreise nebeneinander,

Fig. 92. Essen. Brustbilder an der Mittelarkatur des Westbaues.

von denen zwei Lagen durch eine mittlere von zwei ganzen und zwei halben Kreisen geschnitten werden. Oberhalb kommt anschließend der Rest eines abwechselnd blau und gelb geränderten kreisrunden, die Breite der Bahn einnehmenden Medaillons zum Vorschein.

2. Auf dem des nördlichen Seitenschiffsbogens ist gleich über dem östlichen Kämpfer ein großes kreisrundes Medaillon in Resten erhalten. Es enthält eine männliche Halbfigur ohne Bart, mit langem Haar, in rotem Rock mit Resten gelben Streifenbesatzes und gelbem, auf der rechten Schulter liegenden Mantel, um die Stirn ein breites, mit Steinen besetztes Diademband, nach TÖNNISSEN a. a. O. S. 149 eine Zinkenkrone. Unterhalb des Medaillons ist ein Rest des gleichen Vierklee-Ornaments erhalten, das sich auch am Gurt des südlichen Seitenschiffsbogens zeigt (Fig. 93. — Tafelband Taf. 10).

Diese beiden Bogen hatten also die gleiche Dekoration in ihren Laibungen: Medaillons mit, vermutlich auch im südlichen Bogen, Brustbildern gekrönter Männer. Wie schon gesagt, kann man in ihnen Idealbildnisse von Wohltätern der Abtei aus dem Königlichen Geschlecht der Sachsen vermuten.

Der Bilderkreis.

Ikonographisch lassen demnach die erhaltenen figürlichen Malereien sich in drei Gruppen scheiden:

1. auf den höher liegenden Wandflächen und Gewölben Szenen aus der Geschichte der Erzengel und anderer heiliger Engel;

[49] Kaiser Otto I. vermehrte den Besitz des Klosters um einen bei Essen gelegenen Oberhof (LACOMBLET, UB. I, Nr. 109). Unter der Äbtissin Mathilde II. (973—1011) bezeigten nicht weniger als 3 Kaiser, Otto II., Otto III. und Heinrich II. dem Stift ihre Fürsorge, indem sie ältere Schenkungen bestätigten und denselben einige neuere hinzufügten (LACOMBLET, a. a. O. I, Nr. 117, 124, 128, 134). Vgl. HUMANN, Westbau, S. 32.

2. auf den Gewölben der niedrigen Durchgangsräume Erscheinungen des Herrn nach seinem Tode;
3. auf der großen Kuppel das Jüngste Gericht bzw. das Werk der Erlösung.

Ein gemeinsames Band umschlingt die drei Gruppen: das Übersinnliche im christlichen Erlösungswerk.

Wem die Empore geweiht war, künden deutlich noch heute die Malereien in ihrem Mittelgeschoß: Christus dem Auferstandenen und den heiligen Engeln, vor allem dem Erzengel Michael. Er hatte im Kuppelgemälde des Jüngsten Gerichts eine hervorragende Stelle. Ihm war ein Altar auf der Empore errichtet. Daher der Raum unter ihm noch jetzt im Volksmunde „unter dem Micheel" heißt[50]. Wie der Altar dem heiligen Michael, so war der ganze Raum zu Ehren der heiligen Engel geweiht, nächst Michael den beiden anderen Erzengeln Raphael und Gabriel. Beide treten in den Malereien als Boten des Himmels in die Welt der heiligen Männer. All die namenlosen großen Engel, die sonst in die heilige Geschichte eingegriffen haben, finden ihren Vertreter in dem Engel, unter dessen Gestalt hier Gott mit Jakob ringt, in den Scharen, die auf der Leiter zwischen ihm auf Erden und dem Vater im Himmel im Traum seine Mission ihm versinnbilden; in den anderen Engeln, die auf die Seitenräume der Empore vom hohen Gewölbe niederblickten. Als Zeugen für die Wahrheit dieser Wunder erscheinen in den Zwickeln die Propheten.

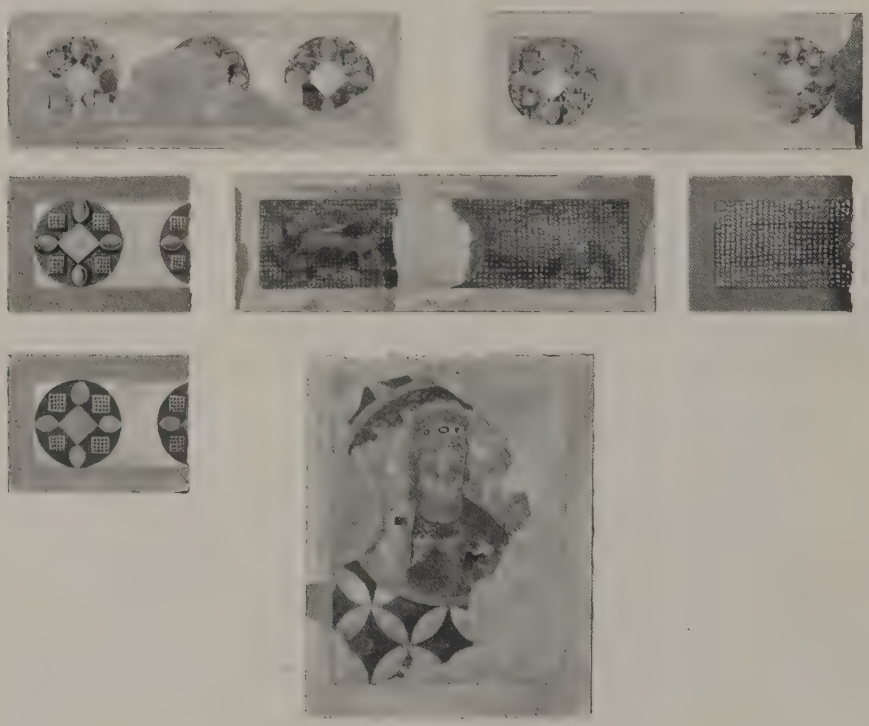


Fig. 93. Essen. Ornamentale Details aus dem Westbau.

Es ist charakteristisch, daß diese Szenen aus der Engelgeschichte an den höchst gelegenen Teilen des Geschosses auftreten. Wie im frühen Mittelalter die den Erzengeln geweihten Altäre auf den Emporen im Westen der Kirchen zu stehen pflegten, in Türmen oder sonstigen Annexen, so steht auch in Essen der Michaelsaltar im Obergeschoß der Westempore, so sind die Engelszenen zuhöchst in die Empore gemalt. „Diese erhöhte Lage der Engelaltäre[51] — so auch die hohe Lage der Engelgemälde — beruht auf dem Gedanken, daß die Engel die Fürsten der himmlischen Gefilde sind[52], daß sie, die als göttliche Boten den Verkehr zwischen dem unsichtbaren Geisterreich und dem Menschengeschlechte vermitteln, sich auf Bergeshöhen niederlassen, die dem Himmel nahe sind[53], und daß ferner ihre Verehrung Schutz verleiht gegen die Mächte der Finsternis, welche die Luft erfüllen"[54].

---

[50] Humann, Westbau, S. 10.

[51] Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, S. 367.

[52] Vgl. die Verse Alkuins auf den hl. Michael: v. Schlosser, Schriftquellen, Nr. 548, 12—569, 12—874, 4—876, 18—877.2.

[53] Nach Kampschulte, Die westfälischen Kirchenpatrocinien, Paderborn 1867, S. 165, mag „die Erscheinung des Erzengels Michael auf dem Berge Garganus (das Fest wurde schon im J. 493 angeordnet) den Kult des hl. Michael sehr vermehrt und namentlich dazu geführt haben, ihm auf Bergen Heiligtümer zu erbauen."

[54] H. Samson, Die Heiligen als Kirchenpatrone, Paderborn 1892, S. 313.

Ward in den Engelszenen das Walten Gottes aus der unsichtbaren Welt heraus durch seine himmlischen Boten im Alten Bunde den Gläubigen gezeigt, so tritt als Zeuge für den Neuen Bund dessen Stifter, Gottes Sohn selbst, auf, den Menschen ein Trost und eine Warnung, daß auch nach seinem leiblichen Tode die heilige Wunderkraft nicht erloschen ist. Triumphierend verkündeten, hoch von der Empore, Karfreitag-, Oster- und Himmelfahrt-Spiel der Gemeinde unten die frohe Botschaft von der Auferstehung des Herrn und seiner himmlischen Ewigkeit.

So stimmt der ganze Zyklus einen Lobgesang an auf die Macht und Herrlichkeit des Jenseits, von dessen ewigem Reich Gott durch seine Engel und zuletzt durch seinen Sohn den Menschen Kunde gegeben hat. Wehe denen, die trotz Zeichen und Wunder nicht glauben! Ihnen droht das letzte Gericht, in dem Christus wiederkommen wird, daß der Erzengel Michael scheide die Gläubigen und die Ungläubigen, diese den Höllengeistern überantworte, jene aber seinen dienenden Engeln gebe, die sie geleiten in das himmlische Jerusalem. Mit dieser gewaltigen Szene schließt in der Kuppel der Ring der Heilsgeschichte vom Sündenfall, den Offenbarungen Gottes im Alten Bunde, dem Erlösertode des Sohnes und den Wundern des Verklärten.

In seiner Gesamtheit erscheint der Zyklus so als eine Illustration zu dem Beginn des Hebräerbriefes, der der Abfassung des ikonologischen Programms zugrunde gelegen haben mag: „Nachdem vor Zeiten Gott manchmal und mancherlei Weise geredet hat zu den Vätern durch die Propheten, hat er am letzten in diesen Tagen zu uns geredet durch den Sohn, welchen er gesetzt hat zum Erben über alles, durch welchen er auch die Welt gemacht hat; welcher, sintemal er ist der Glanz seiner Herrlichkeit und das Ebenbild seines Wesens, und trägt alle Dinge mit seinem kräftigen Wort, und hat gemacht die Reinigung unsrer Sünden durch sich selbst, hat er sich gesetzt zu der Rechten der Majestät in der Höhe, und ist so viel besser worden denn die Engel, so gar viel einen höheren Namen er vor ihnen ererbet hat.“ (Hebr. 1, 1—4.) — — „Sind sie nicht allzumal dienstbare Geister, ausgesandt zum Dienst um derer willen, die ererben sollen die Seligkeit?“ (Hebr. 1, 14.)

Denen aber, die eintraten in die geweihten Räume, in denen der Auferstandene ihren Augen sich enthüllte, predigten von den Gurten die vier Evangelisten von der Wahrhaftigkeit alles dessen, was sie sahen: „Darum sollen wir desto mehr wahrnehmen des Worts, das wir hören, daß wir nicht dahinfahren. Denn so das Wort fest worden ist, das durch die Engel geredet ist, und eine jegliche Übertretung und Ungehorsam hat empfangen seinen rechten Lohn, wie wollen wir entfliehen, so wir eine solche Seligkeit nicht achten? welche, nachdem sie erstlich geprediget ist durch den Herrn, ist sie auf uns kommen durch die, so es gehöret haben; und Gott hat ihr Zeugnis gegeben mit Zeichen, Wundern und mancherlei Kräften und mit Austeilung des Heiligen Geistes nach seinem Willen“ (Hebr. 2, 1—4).

Und daß auch der Menschen gedacht werde, die dieser Stätte Wohltäter waren, sahen sie ganz außen deren Bildnisse gemalt, ein Ansporn zu Wohltun und Frömmigkeit, die besten Fürbitter an Gottes Thron.

Zeitansetzung.

Für die Datierung dieser Wandmalereien in Essen sind wir auf das angewiesen, was das Bauwerk selbst uns sagt, und auf Vergleiche mit stilistisch verwandten Denkmälern. Das Bauwerk kann uns natürlich nur einen terminus a quo geben — und hier ist es entscheidend, ob man mit Humann die Äbtissin Mathilde (973—1011) als die mutmaßliche Erbauerin ansehen möchte, oder ob man mit Rivoira erst die Äbtissin Theophanu (1039—1056) als die Vollenderin annimmt. Es liegt nahe, anzunehmen, daß ein so hervorragendes Bauwerk seinen malerischen Schmuck unmittelbar nach der Vollendung erhalten hat, zumal wenn dieser die Bedeutung des Bauteils in seinen Gemälden so ausgesprochen zum Ausdruck bringt. Die Bemalung des Essener Westchores ist auf der anderen Seite die ursprüngliche: es sind nicht wie in der Kaiserloge zu Aachen unter diesen Gemälden ältere oder auch nur ein älterer Putz vorgefunden.

Bei einem Vergleich der Essener Malereien mit den Bilderhandschriften des zehnten und elften Jahrhunderts und mit zeitlich annähernd festliegenden Monumentalmalereien wird man nun eher auf die Mitte oder die beginnende zweite Hälfte des elften Jahrhunderts kommen als auf das Ende des zehnten. Die

Essener Gemälde liegen zwischen den Malereien in St. Georg auf der Reichenau und denen in Burgfelden, stehen aber den letzteren im Stil, in der Haltung, im Figurenkanon wesentlich näher. Charakteristisch ist vor allem die Bildung der Gestalten mit den auffallend langen Unterschenkeln, die dem in der frühen sächsischen Kaiserzeit am Rhein herrschenden Kanon der gedrungenen kurzen stämmigen Gestalten eher widerspricht als parallel läuft. So wird man eine Datierung auf die Zeit nach 1050 als die wahrscheinlichste ansehen können. Über die zeitliche Anordnung wird in der am Schluß dieser Arbeit versuchten Skizze einer historischen Entwicklung noch mehr zu sagen sein.

Wenn man an der engen Verbindung von Bauwerk und malerischem Schmuck festhält, würde die späte Ansetzung der Malereien nun auch für die Datierung des Bauwerks mit ins Gewicht fallen — und damit erklärten sich auch allerlei sonstige Einzelheiten, die Kühnheit und Kompliziertheit der Konstruktion, das frühe Vorkommen der Würfelkapitäle. Nur beiläufig mag hier und mit allem Vorbehalt auf diese Folgerung hingewiesen werden.

Fig. 94. Titelbild aus dem Evangeliar der Äbtissin Swanhild bei Mrs. Rylands in Manchester. (Phot. Haseloff.)

Sind uns aus Essen Bilderhandschriften erhalten, die unmittelbar für die Datierung als Vergleich herangezogen werden könnten? Der Münsterschatz bewahrt noch eine Evangelienhandschrift des 11. Jh.[55], die mit den Gemälden ungefähr gleichalterig sein dürfte, doch ist hier nur der ausgeglichene und abgeleitete allgemeine Stil des Jahrhunderts zu spüren. Wohl aber darf man hinweisen auf eine andere Handschrift, auf die früher in Haigh Hall befindliche, jetzt in der Sammlung der Mrs. Rylands in Manchester auf bewahrte Evangelienhandschrift der Äbtissin Swanhild von Essen, der Nachfolgerin der Theophanu, die durch die Persönlichkeit der Stifterin ziemlich genau auf das dritte Viertel des 11. Jh. datiert ist[56]. Die Bilder der vier Evangelisten und das Blatt mit dem thronenden Christus in der Mandorla zwischen den vier Evangelistensymbolen zeigen nur wieder den allgemeinen Stil des 11. Jh., die eine gleichsam als Titelblatt vorgesetzte ganzseitige Illustration bringt aber, scheinbar auf älterer Vorlage beruhend, eine sehr eigenartige Darstellung (Fig. 94). In einem großen architektonisch umrahmten Portal erscheint zwischen zwei zurückgeschlagenen Vorhängen auf einem Hügel stehend

[55] Vgl. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, S. 245, Taf. 26—29. — Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 180, Nr. 526a.

[56] Die Handschrift ist identisch mit dem von Bucelinus, Germania topo. chrono. stemmatographica sacra et profana, Augsburg 1662, II, p. 144 erwähnten Evangeliar: Extat hodie Assindiae liber quatuor evangeliorum auro et gemmis ornatus, in cuius frontispicio depicta est imago Deiparae virginis gestantis Christum infantem, ad cuius pedes a dextra et a sinistra duae vestales virgines procumbentes conspiciuntur cum hac inscriptione: Suanehildis abbatissa, Brigida. Addito hoc versu rithmico graecis fere characteribus exornato: *AA ΠΡΟΠΡΙΩΜ ΝΑΤΩΜ ΘΕΡ ΝΩΣΤΡΩΜ ΥΙΡΓΩ ΠΡΕΓΡΑΤΩΜ*. Ad proprium natum ter nostrum virgo pregratum. Von Leibniz, Script. Brunsvic, I, p. 76, verbessert: Ad proprium natum fer nostrum virgo precatum. Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt Essen S. 55. — Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen S. 25. Auf die Hs. hat Artur Hasoloff zuerst wieder aufmerksam gemacht; in der von ihm besorgten wertvollen Zusammenstellung von Photographien rheinischer Bilderhandschriften auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904 ward der Codex zuerst wieder vorgeführt (vgl. Katalog der Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904 S. 204). Die obige Photographie (Fig. 95) verdanke ich auch Herrn Prof. Haseloff. Die Äbtissin Swanhild regierte wohl von 1056 an (mutmaßlichem Todesjahr der Theophanu), die von ihr erbaute Stiftskirche in Stoppenberg wird 1073 eingeweiht (Lacomblet, Niederrheinisches Urkundenbuch I, Nr. 217), ihr Todesjahr ist unbekannt (vgl. Seemann, Die Äbtissinnen von Essen S. 5. — Ribbeck, Ein Essener Nekrologium: Beitr. XX, S. 49, 101).

in steifer Haltung en face, die Arme mit dem Gestus der Orans symmetrisch vor der Brust erhoben, die Madonna. Die Haltung wie die Gewandung, der Kopftypus mit dem das Gesicht völlig umschließenden Schleier weisen auf byzantinisches Vorbild, noch deutlicher wird dies dadurch, daß die Inschrift darüber und zur Seite in griechischen Lettern, zum Teil mißverständlich, gegeben ist. Der Muttergottes zu Füßen sind die Äbtissin Swanhild und eine Schwester Brigida dargestellt. Die in der Landesbibliothek zu Düsseldorf aufbewahrten Essener Handschriften des 10. und 11. Jh. haben mit dem Evangeliar der Swanhild im Stil nichts zu tun, sie zeigen dafür einen auffällig starken angelsächsischen Einschlag[57].

Hier tritt schon im Hintergrunde das byzantinische Vorbild auf — es ist die Frage, ob das auch sonst durchscheint, ob wir in bezug auf Stil der Figuren oder Ikonographie der Darstellungen auf Byzanz oder den Orient direkt hingewiesen werden.

Die großen Szenen, das Jüngste Gericht, Christus und die Jünger von Emaus, Christus und Thomas und die übrigen neutestamentlichen Darstellungen, gehören ebensogut dem abendländischen wie dem

Fig. 95. Jakobs Ringen mit dem Engel und der Traum von der Himmelsleiter in den Homilien des Gregor von Nazianz, Paris, Bibl. nat., Cod. graec. 510 (nach Omont).

[57] Die Handschriften aufgezählt bei CLEMEN, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III, I. Stadt und Kreis Düsseldorf, S. 70 u. bei GEORG ZILLIKEN, Der Kölner Festkalender, Diss. Bonn 1910, S. 29. Es sind: B 113. Rabanus Maurus, de institutione clericorum. 4°, Ende 10. Jh., mit 2 Federzeichnungen, veröffentlicht von H. OTTE i. d. B. J. LXXII, Taf. 4 u. 5. Vgl. LAMPRECHT, Kunstgeschichtlich wichtige Handschriften des Mittel- und Niederrheins: B. J. LXXIV, S. 130, Nr. 32. — GOLDSCHMIDT i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XV, S. 167.

D 1. Missale, 4°, Ende d. 9. Jh., mit Initialen auf Bl. 40b, 41a, 52a, 67a. Vgl. LAMPRECHT, Handschriften Nr. 14. — Ders., Initialornamentik d. 8. bis 13. Jh., Leipzig 1882, Nr. 15. — Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde VI, S. 69.

D 2. Missale, 4°, 10. Jh., mit Kalendar und Nekrologium, Bl. 26b Federzeichnung: S. Gelasius und S. Gregorius. Bl. 27 Initial mit Kreuzigungsgruppe. Vgl. LAMPRECHT, Handschriften Nr. 30, Initialornamentik Nr. 32. — Archiv XI, S. 750.

D 3. Missale, 4°, vor 965, mit Kalendar. Bl. 17b und 18a Dedikationsbild, links Kleriker, rechts zwei bartlose Könige mit Palmen. Bl. 20a Initial T mit Christus am Kreuz. LAMPRECHT, Handschriften Nr. 31, Initialornamentik 33.

D 4. Missale, 4°, 11. Jh., Bl. 8° Initialen V und T mit bärtigem Christus, neben ihm Ecclesia und Synagoge in Federzeichnungen, wohl sicher auch aus Essen stammend. LAMPRECHT, Handschriften Nr. 91, Initialornamentik Nr. 99.

Die Handschriften zum Teil auch ausgestellt in Düsseldorf 1880, Koblenz 1892, Düsseldorf 1904. Vgl. Katalog der Düsseldorfer Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer 1880. — Katalog der Koblenzer Kunst- und Gewerbeausstellung 1892. — Katalog der kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, Nr. 505, 508, 514, und in der Zusammenstellung S. 204. Für die Frage, ob in Essen direkter starker Einfluß durch byzantinische Handschriften vorliegen konnte, ist es von einiger Bedeutung, daß der von KONDAKOV publizierte griechische Psalter ursprünglich aus dem Archiv der Essener Münsterkirche stammte (N. KONDAKOV, Miniaturen einer griechischen Handschrift der Psalmen d. 9. Jh., mit 16 Tafeln, Moskau 1878).

morgenländischen Kunstkreis an; es ist hier nichts, was direkt für den Osten in Anspruch genommen werden könnte. Etwas anderes ist es auf den ersten Blick mit den Darstellungen aus der Engelsgeschichte. Sie erscheinen uns eng verbunden mit orientalischen Anschauungen — wenn nicht eben hier durch die besondere Bestimmung des Westwerkes, durch Michaelschor und Michaelsaltar auch diese Szenen sich ganz einfach und selbstverständlich erklärten. Man darf im Gegenteil sagen: von der in der byzantinischen Ikonographie gegebenen Engelshierarchie, von den Cherubim, Seraphim, Thronen, wie sie gleich zu Beginn der *Ἑρμηνεία* genannt werden, von den großen Erzengeln, von den Wundern des h. Michael, wie sie wiederum das Malerbuch festhält, ist hier nichts zu spüren — und vor allem: auch im Kostüm kehrt nichts, gar nichts von der reichen Hoftracht wieder, in die die byzantinischen Engel gehüllt sind, von der langen Chlamys mit dem Tablion, nicht einmal das Stirnband ist hier übernommen. Und die dargestellten Szenen — Gabriel erscheint dem Daniel, Raphael begleitet den Tobias und Jakobs Ringen mit dem Engel, Jakob sieht die Himmelsleiter — schließen sich eng an die Überlieferung des alten Testamentes an, nichts von fremden östlichen neuen unbiblischen Stoffen ist hier aufgenommen.

Fig. 96. Jakobs Traum im Oktateuch von Smyrna (nach Hesseling).

Zeigen aber die hier in Essen gegebenen Darstellungen aus der Engelsgeschichte in der Behandlung des Stoffes etwa direkte byzantinische Vorbilder? Auch hier darf man antworten: Die Szenen gehören dem Osten wie dem Abendland an — und dem Abendland schon seit Jahrhunderten, und sie bleiben auch weiterhin Besitz der abendländischen Kunst.

Die Szene des Ringens Jakobs mit dem Engel ist nicht allzu häufig von der altchristlichen und der frühmittelalterlichen Kunst mitgeteilt. In dem Vers der Genesis (32. v. 24) heißt es nur: da rang ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte anbrach — ecce vir luctabatur cum eo usque mane. In der ältesten bekannten Darstellung auf der Lipsanothek zu Brescia ist demzufolge auch nur ein Mann ohne irgendwelche weitere Kennzeichen dargestellt[58], und mit Recht weist STUHLFAUTH darauf hin, daß in diesem Manne eben nur Jahwe geschildert sein soll[59]. Dies geht mit Bestimmtheit hervor aus der Wiener Genesis, in der die Szene gleichfalls dargestellt ist. Die Wiener Genesis kennt sonst nur geflügelte Engel, die hier Jakob segnende Gestalt ist aber zweimal ausdrücklich ohne Flügel abgebildet[60]. In St. Maria antiqua zu Rom ist der Ringende dagegen in der begleitenden Inschrift ausdrücklich als Engel bezeichnet[61]; als Engel charakterisiert in der Hs. des Gregor von Nazianz (Paris, Bibl. nat., Cod. graec. 510)[62] (Vgl. Fig. 95) und diese Darstellung bleibt von nun an die gewöhnliche.

---

[58] GARRUCCI, Storia dell' arte cristiana VI, pl. 443. — F. ODORICI, Antichità crist. di Brescia, pl. V. — CABROL, Dictionnaire II, p. 1151.

[59] G. STUHLFAUTH, Die Engel in der altchristlichen Kunst (Archäolog. Studien zum christl. Altertum und Mittelalter III), Freiburg 1897, S. 146 handelt ausführlich über die Darstellung. Die älteren Denkmäler bei W. DE GRÜNEISEN, Sainte Marie Antique, Rom 1911, p. 358.

[60] V. HARTEL u. WICKHOFF, Die Wiener Genesis, Taf. 23 (fol. XII, 23), S. 153. Auf Taf. 24 (fol. XII, 24) noch einmal Jakob und der Mann im Gespräch und Jakob von dem Manne gesegnet.

[61] W. DE GRÜNEISEN, Sainte Marie Antique, Rom 1911, p. 112, Fig. 88. Die Inschrift lautet: [J]ACOB [LUCT]ATUR [CU]M ANGE[LO] . . . . BEN[E]DICT[UM].

[62] A. SPRINGER, Die Genesisbilder in der Kunst d. frühen Mittelalters: Abhandl. d. Sächs. Ges. d. Wiss., phil. hist. Cl. IX, 1884, S. 172. — H. OMONT, Facsimiles des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque nationale pl. XXXVII, p. 23. W. DE GRÜNEISEN vergleicht p. 357 damit die Darstellung auf fol. 97r der Cod. Vatic. graec. 746.

Als Engel ist der Ringende so abgebildet auf einem Kapitäl im Klosterhof zu Aosta[63], auf der Bronzetür von Monte S. Angelo vom Jahr 1076, am Hauptportal der Kathedrale zu Trani[64], auf einem Kapitäl aus der Basilika von S. Michele in Brescia[65].

Die Szene des Traumes Jakobs tritt in dem orientalisch-byzantinischen Kunstkreis wie später in der abendländischen Überlieferung auf — sie erscheint gern als Gegenstück zu dem Kampf Jakobs, so in jener berühmten, oben genannten, griechischen Handschrift in Paris (Fig. 95), in St. Maria Antiqua, auf der Tür von Monte S. Angelo und an der Kathedrale zu Trani (Fig. 97), auf dem Kreuz von S. Giovanni im Lateran, im Dom von Monreale.

In dem Ashburnham-Pentateuch ist die Szene bereits vollkommen ausgebildet[66]; sie findet sich dann auch in dem Bilderkreis des byzantinischen Oktateuch, der auf frühe orientalische, vielleicht gleichfalls syrisch-ägyptische Vorbilder zurückführt, so in dem griechischen Oktateuch in Smyrna[67] (Fig. 96). Sie begegnet uns dann weiter in der Farfabibel der Vaticana[68]. Ein spätes Wandgemälde auf dem Athos zeigt das lange Nachleben der Überlieferung[69], wie auch noch das Malerbuch vom Berge Athos die Darstellung nennt[70]. Ausgebildet findet sich die Szene im 12. Jh. auf dem Paliotto im Dom zu Salerno[71] (Fig. 98) und in den Mosaiken im Dom zu Monreale[72]. Noch später erscheint die Himmelsleiter wieder als Gegenstück zu dem Kampf Jakobs mit dem Engel, an der Westseite des Chorhauses in der Panagiakirche zu Mistra.

In der abendländischen Kunst tritt die Darstellung vor allem im 12. und 13. Jh. nicht selten auf, sie war schon in dem Mosaikboden von Saint-Remi in Reims enthalten[73], sie erscheint so in den Wandmalereien der Neuwerkkirche zu Goslar und im Nonnenchor zu Gurk, in den Wandgemälden des Karners zu Pisweg in Kärnten[74], im Hortus deliciarum[75], in den Handschriften des

Fig. 97. Detail vom Portal der Kathedrale von Trani (nach Schultz).

---

[63] H. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst des italienischen Mittelalters, Straßburg 1907, S. 38.

[64] Schultz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, I, S. 243, Taf. 19, 39; Text I, S. 119.

[65] Garrucci, Storia VI, pl. 409, 8. Von Odorici, Antichità cristiane di Brescia II, pl. II, 2 zu früh datiert (8. Jh.), ersichtlich erst a. d. 12. Jh. Die verschiedenen Kapitäle sind aus der Kirche S. Michele in die Kirche S. Salvatore gekommen und von dort zum Teil ins Museo pubblico zu Brescia. Das Kreuz von S. Giovanni im Lateran am besten abgeb. bei A. Muñoz, Monumenti d'arte medioevale e moderna, I, 1906, pl. VIII. — Annales archéologiques XV, pl. zu p. 436.

[66] Oscar von Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883, Taf. IX. — W. de Grüneisen, a. a. O. p. 359. In bezug auf den Ursprung möchte ich gegen Springer, Die Genesisbilder S. 668, den Vermutungen Strzygowskis zustimmen (Orient oder Rom S. 32), der die Vorlage in Alexandria sucht.

[67] J. Strzygowski, Der illustrierte Oktateuch in Smyrna. Anhang zu Der Bilderkreis des griechischen Physiologus: Ergänzungsheft I zum Byzantin. Archiv S. 113. — Hesseling, Miniatures de l'Octoteuque grec de Smyrne (Ausgabe von de Vries, Leyden 1909, Codices graeci et latini suppl. VI), pl. 99. Über die ganze Gruppe vgl. Diehl, Manuel, p. 576. — Dalton, Byz. art and archaeology, p. 464.

[68] Cod. Vat. lat. 5729 Bl. 3v. Über die Stellung der Hs. vgl. W. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie u. Kunst, S. 217.

[69] Kondakov, Monuments de l'art chrétien du Mont-Athos, St. Petersburg 1902, p. 80.

[70] Godeh. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier 1855, S. 115: Jakob der Erzvater schläft und über demselben eine Leiter, welche an den Himmel angelehnt ist, und die Engel Gottes gehen auf derselben hinauf und hinunter.

[71] Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 639. — Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, p. 432.

[72] Gravina, Il duomo di Monreale pl. 15 L. Auch in der Capelle Palatina zu Palermo: vgl. A. Terzi, La capella di S. Pietro nella reggia di Palermo, Palermo 1875, pl. CIX.

[73] E. Müntz, Les pavements historiés, Etudes iconographiques et archéologiques p. 51. — Inventaire des mosaïques de la Gaule I, Nr. 1091. — Lucien Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne, Lyon 1905, p. 79.

[74] Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaus II, S. 222.

[75] Hortus deliciarum ed. Straub, pl. XII.

Dialogus de cruce Christi[76] und im Speculum humanae salvationis[77]. In allen diesen Darstellungen ist Jakob zumeist liegend geschildert, vor ihm eine große Leiter, die ein oder zwei Engel hinaufsteigen; in der Höhe erscheint etwa noch der Kopf oder das Brustbild Christi oder Jehovahs im Christustypus in einem Medaillon. Eine Scheidung zwischen einem östlichen und einem westlichen Typus ist bei diesen beiden angewandten Parallelszenen nicht durchzuführen. Natürlich liegt die erste Fixierung dieser Typen hier wie bei den meisten übrigen ikonographischen Themen im Osten — hier handelt es sich aber nur um die Frage, ob im 11. Jh. direkter byzantinischer Import stattgefunden hat.

Wir müssen diese Anregung sehr einschränken: es handelt sich nur um ganz allgemeine Anlehnung, etwa in der ausdrücklichen Darstellung des Raphael und des Gabriel — in den beiden anderen Themen aus der Engelsgeschichte — neben dem Erzengel Michael, der in der Mitte des Jüngsten Gerichtes erschien und von dem Schiff aus gesehen die Darstellung in der Hauptapsis beherrschte.

Man könnte endlich noch bei den Brustbildern der verschleierten Frauen und der gekrönten Männer an Einfluß aus dem Orient denken. Will man wirkliche Porträts darin sehen, so darf man als Parallele aus dem orientalischen Kunstkreis die Darstellung in der Grabkammer von Palmyra nennen, wo Frauenbrustbilder mit turbanähnlichen Hauben in Medaillons erscheinen[78]. Man muß sich aber erinnern, daß Brustbilder in Medaillons auch schon in den römischen Katakomben vorkommen[79], und daß diese Bildnismedaillons wiederum schon in der spätrömischen Kunst, zumal auch in der Grabsteinplastik der römischen Provinzialkunst ganz gewöhnlich sind und ebenso in der altchristlichen Kunst leben[80]. Solche Brustbilder finden sich auch schon in Denkmälern aus dem ägyptischen Kunstkreis, zu El Khargeh, zu Saggara[81], zu Baouit[82], dann etwa in S. Demetrius zu Saloniki[83].

Fig. 98. Jakobs Traum auf dem Paliotto von Salerno.

Medaillons dieser Art treffen wir aber auch schon in karolingischen und ottonischen Bilderhandschriften, etwa in der Alkuinsbibel (Cod. A. I. 5) zu Bamberg oder in dem für Otto II. geschriebenen Cod. lat. 8851 der Bibl. nat. zu Paris, wo die Darstellungen ausdrücklich als Kaiserbildnisse gekennzeichnet sind. Schon vorher leben diese Brustbilder in Medaillonumrahmungen auf italischem Boden in Ravenna und Rom, wo es sich aber zumeist um Heilige handelt. Bei den Medaillons mit den Brustbildern von Frauen in reichem Kopfschmuck und Schleier in der Kapelle des erzbischöflichen Palastes zu Ravenna ist es durch die Beischriften ausdrücklich bezeugt, daß weibliche Heilige dargestellt sind, Heilige sind dargestellt in den Brustbildern in den Bogenlaibungen des Presbyteriums in San Vitale zu Ravenna[84]. Heilige sind dann wohl auch die gekrönten Frauen über dem Portal zur Kapelle S. Zeno in S. Prassede

---

[76] So München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 14159 aus St. Emmeran in Regensburg saec. XII.

[77] J. Lutz et P. Perdrizet, Speculum humanae salvationis I, p. 225. Mit der Inschrift: JACOB VIDENS IN SOMNIS SCALAM. Weiterhin auch in den Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems, so München, Staatsbibliothek, Cod. germ. 6406.

[78] Strzygowski, Orient oder Rom, Leipzig 1901, S. 15. In einer Kapelle in Soghanle in Cappadocien sind die in diesen Medaillons Dargestellten umgekehrt wieder Heilige (Guillaume de Jerphanion, Deux chapelles souterraines en Cappadoce: Revue archéol. 1908, p. 1, pl. XV).

[79] J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben, pl. 145. Katakombe der vigna Massimo a. d. 1. H. d. 4. Jh.

[80] Heilige, aber ohne Nimben, sind in den Brustbildern auf der Pyxis aus Grado dargestellt (Garrucci, Storia dell' arte cristiana VI, pl. 436, 1. — De Rossi im Bull. di arch. crist. 1872, Tafel XXI, p. 156). Auch an die Brustbilder auf der Lipsanothek von Brescia möchte man erinnern.

[81] Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 283.

[82] Cabrol, Dictionnaire II, p. 240.

[83] Fondation Piot. Monuments et mémoires XVIII, 1911, pl. XX. — Ouspenski, im Jzvjestija des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel XIV, 1909.

[84] Testi, Storia della pittura Veneziana, p. 68.

in Rom[85], die weiblichen Gestalten in der Kathedrale zu Parenzo[86] und die verschleierten Frauen an der Westwand des Narthex im Kloster St. Lukas zu Phokis. Aus fast der gleichen Zeit wie die Medaillons in Essen dürften die beiden Brustbilder eines jugendlichen und eines älteren Heiligen in kreisrunder Umrahmung stammen, die in S. Ambrogio in Mailand in dem noch dem Anfang des 11. Jh. angehörigen Teil des südlichen Seitenschiffes erhalten sind[87], sie dürften auch in der stilistischen Durchbildung als Parallelen zu nennen sein.

Nicht näher charakterisiert sind die Darstellungen in manchen ottonischen Handschriften, etwa im Codex aureus von St. Emmeran (München, Cim. 55), im Evangeliar saec. X Nr. 3007 zu Cheltenham, als Randschmuck zum Liber generationis (Vorfahren Christi?), im Evangelienbuch von Abdinghof (Berlin, Kupferstichkabinet), im Evangeliar zu Bamberg A II 18. In dem Hiddacodex der Darmstädter Bibliothek sind auf Bl. 116a zum Liber generationis in Frauenbrustbildern en face mit Mantel und Schleier die vier Haupttugenden dargestellt, im Hortus deliciarum in dieser Form sowohl die Tugenden wie auch die neun Musen. So hatte der Maler von Essen, wenn er für die Zwickel seiner Bogenstellungen eine geeignete Verzierung suchte, nicht nötig, bis auf den Osten zurückzugreifen: die ottonische Kunst gab ihm diese Motive schon an die Hand. Der Schleier war, wenn man an Porträts denken will, durch die Ordenstracht gegeben — auch hierin ist nichts dem abendländischen Kunstempfinden Ungewöhnliches und Neues zu sehen. So bleibt auch hier nur ein ganz allgemeines Nachklingen von orientalisch-byzantinischen Kunstanschauungen übrig, die aber längst vom Abendlande aufgesogen und verarbeitet sind.

[85] Garrucci, Storia dell' arte cristiana, pl. 287.
[86] Garrucci, pl. 276.
[87] Pietro Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, p. 64.

Fig. 99. Essen. Reste des Jüngsten Gerichtes in der Halbkuppel des Westbaus.

Fig. 100. Köln, St. Gereon in der Koelhoffschen Chronik 1499.

ST. GEREON IN KÖLN.

Mosaiken in der Krypta.

Literatur.

1. Geschichte der Kirche.

Annales S. Gereonis Colon.: Mon. Germ. SS. XVI, p. 734. Auch B. J. XIV, S. 12. — Notae S. Gereonis: Mon. Germ. SS. XIII, p. 723. — Erh. Winheim, Sacrarium Agrippinae, 1607, p. 46; 2. Aufl. 1736, p. 33, 238. — Aeg Gelenius, De admir. magnit. Coloniae, 1645, p. 258—271, 630, 642. — [Rob. Hillebring,] Pro immunitate atrii illustris et collegiatae insignis ecclesiae s. Gereonis conservanda . . . deductio, 1646. Mit zwei Abbildungen. Rechtsgutachten über diese Schrift s. Köln, Stadtarchiv, Alfter III, 243—278. — [J. J. Kettler,] Aurei martyres, d. i. Neu vergüldter s. Gereon mit seiner hl. Gesellschaft, deren Leben und Marter-Platz Beschreibung [Köln 1714]. — Historische Beschreibung der neuesten Verbesser- und Verschönerungen [1775], wieder abgedruckt bei Reichensperger (s. u.). — St. Gereonsstift: F. C. G. Hirsching, Stifts- und Closter-Lexicon, I. Bd., Leipzig 1792, S. 812. — [Hamm,] Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum hl. Gereon in Koeln, Koeln 1824. — Lassaulx, Archit. Berichtigungen zu Kleins Rheinreise, S. 490. — Die Kirche zum hl. Gereon: v. Mering und Reischert, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln II, 1844, S. 237. — St. Gereon: Kreuser, Kölns alte Kirchen in Andeutung: Kölner Domblatt I 1844, Nr. 127. — Georg E. Kallenbach, Beitrag zur Beschreibung und Würdigung der mittelalterlichen Bauwerke Kölns; II. St. Gereon: Köln. Domblatt II, 1845, August 31, Nr. 8. — [F. v. Quast,] Beiträge zur chronologischen Bestimmung der älteren Gebäude Kölns bis zum 11. Jh.: Ebd. II, Nr. 40, 69, 70; B. J. X, S. 188, 216; XIII, S. 168 ff., 184. — Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei (1859—1861), Abt. II mit 3 Tafeln. — Ernst Weyden, Die Kirche St. Gereon in Köln: Baudri, Organ f. christl. Kunst X, 1860, S. 184, 195, 210, 223, 235, 246, 259, 270. — St. Gereon zu Köln: Ebd. XVIII, 1868, S. 173. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, I, S. 63—66, 143—144, 716—718; III, S. 795, 996, 1018. — Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln, II (1863), VII (Baudaten). — Theodor Lindner, Anno II. der Heilige, Leipzig 1869, S. 114. — Aug. Reichensperger, Festgabe zur 800 jährigen Jubelfeier der Vollendung und Einweihung der Kirche zum hl. Gereon, Köln 1869. — Ders., Die Sankt-Gereons-Kirche in Köln: Bock, Rheinlands Baudenkmale I, 8. — Ernst aus'm Weerth, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln, Festschrift zum Geburtstage Winckelmanns, Bonn 1873. — Ders., Der alte Gereonsaltar: B. J. LV 1875, S. 185 und Taf. VI. — Ders., Die Stiftskirche von St. Gereon in Köln: Zeitschr. f. bild. Kunst VIII, S. 379. — A. Essenwein, Die farbige Ausstattung des zehneckigen Schiffes der Pfarrkirche z. S. Gereon in Köln, Frankfurt 1891. Dazu

Kölnische Volkszeitung 13. Nov. 1891. — Die Gereonskirche zu Köln: Kölner Nachrichten, 26., 27. Juli 1883, Nr. 108, 109. — J. B. D. Jost, Die alte Gereonskirche in Köln: Rhenus, 1883, I, 3—6. — Die St. Gereonskirche in Köln: Köln. Volkszeitung 29. Juni 1884, Nr. 178. — Chr. Mohr, Köln in seiner Glanzzeit 1885, S. 189, 190, 196—199, 201, 204, 205. — Ders., Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmäler: Kölner Bau- und Kunstgewerbezeitung 1888, 4. Vgl. Dehio in der Deutsch. Lit.-Ztg. 1890, 12 (Besprechung des vorigen). — Köln und seine Bauten 1888, S. 11—13. — Kleinen, Einführung des Christentums in Köln, Progr. der Oberrealschule 1888/89, S. 10—12. — Die St. Gereonskirche: Kölner Nachrichten, 12. Okt. 1891, Nr. 233. — Binterim und Mooren, Die Erzdiözese Köln², 1892, I, S. 67. — P. Joerres, Urkundenbuch des Stiftes St. Gereon, Bonn 1893. Dazu Keussen i. d. Wd. Zs. XII, S. 302; Köln. Volkszeitung 18. Sept. 1893, Nr. 523; Köln. Zeitung 3. Dez. 1893, Nr. 961. — J. B. D. Jost, Sancta Colonia, Die Gotteshäuser ... in Köln, Köln 1896, S. 65. — Jos. Klinkenberg, Das römische Köln, Kunstdenkm. VI, 1906, 2, S. 250, 253, 255, 279, 281—283. — Jos. Klinkenberg, Köln und seine Kirchen, Köln 1903, S. 40. — Die Gereonskirche: Lokalanz. 17. Mai 1908, Nr. 20, Beilage Colonia. — Wilh. Kisky, Das freiherrliche Stift St. Gereon in Köln: Ann. h. V. N. LXXXII, S. 1.

2. Kunstgeschichtliche Erörterungen.

Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, 1833, S. 15—16 und Taf. 31—33, S. 34—38 und Taf. 61—63. — E. Grille de Beuzelin, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne pendant l'année 1833, 2me édition, Blois 1834, p. 14. — De Caumont, Sur l'état de l'architecture religieuse aux 11e, 12e et 13e siècles dans les provinces Rhénanes: Bulletin monumental III, 1837, p. 233ff. — Thomas Hope, An historical Essay on architecture, 1840, S. 299, 300. — J. Burckhardt, Über die vorgotischen Kirchen am Niederrhein: Lersch, Niederrh. Jahrb. 1843, S. 191. — J. Kreuser, Kölner Dombriefe, 1844, S. 76. — Kugler, Kleine Schriften, 1854, II, S. 120, 127, 192, 197, 207, 235, 267, 271, 284, 288, 299, 312, 324, 668. — Quast, Monuments existant en Allemagne d'une date antérieure à l'an 1100: Congrès archéol. de France, 1855, p. 508. — v. Quast, Zur Chronologie der älteren Gebäude Kölns: B. J. X, 1847, S. 188. 216—224; XIII, S. 168, 170. Abgedruckt: Kölner Domblatt II, Nr. 40, 41, 45, 55, 68. — E. Förster, Denkm. deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, 1857, II, S. 29, 3 Tfln. — Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter, 1869², II, S. 373; III, S. 216; IV, S. 390. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, I, S. 339. — Otte, Gesch. d. roman. Baukunst S. 34ff. — Zur Erhaltung u. Zerstörung der Kunstdenkmäler in Preußen: Korr.-Blatt des Ges.-Ver. der d. Gesch. u. Alt.-Ver. IX (1861), S. 130; XVII (1869), S. 64. — J. Fergusson, History of architecture², 1874, II, p. 29, 53, 181, 409. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture, 1875, I, p. 11; VIII, p. 463. — Isabelle, Les édifices et les dômes circulaires, p. 113—115, Pl. 59 u. 60. — J. Walker, Notes on continental churches: Proceedings of the Soc. of Antiqu. of Scotland N. S. VI, 1884, p. 61 ff. — Otte-Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters¹, 1885, I, S. 23, vgl. Register. — F. v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, 1886, S. 186, 249, 353, 355. — Dohme, Geschichte der Baukunst, 1887, S. 67, 71, 126, 135, 219, 352. — Janitschek, Geschichte der Malerei, 1890, S. 149f. — Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 24, 473, 484, 552; II, S. 262f. — Essenwein, Ausgänge der klassischen Baukunst: Hdbch. d. Architektur II. I., 3. Bd., 1. Hälfte, S. 59. — Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte⁶, 1902, II, S. 131 f., 135 f., 195, 270. — Ders., Bauk. d. christl. Mittelalters (Leitfaden), S. 104. — St. Beissel, Die Einführung der got. Baukunst in Deutschland: Stimmen aus Maria-Laach, 1903, S. 380. — Charles H. Moore, Development and character of gothic architecture, New York 1899, p. 244. — Henry Havard, Histoire et philosophie des styles I, p. 182. — Hasak, Romanischer und gotischer Kirchenbau, 1902, S. 12, 58 f., 144. — Ders., Einzelheiten des romanischen und gotischen Kirchenbaues, 1903, S. 46, 64, 65, 75, 150, 238, 245. — T. Francis Bumpus, The Cathedrals and churches of North Germany, London 1903, p. 389. — Ernst Pfretzschmer, Die Grundrißentwicklung d. röm. Thermen, Straßburg 1909 (Zur Kunstgeschichte d. Auslandes, Heft 65). — Borrmann und Neuwirth, Geschichte der Baukunst, 1904, II, S. 203. — Ed. Renard, Köln (Berühmte Kunststätten, Nr. 38), S. 40; vgl. das Register S. 212. — Louis Réau, Cologne, p. 38. — Heribert Reiners, Kölner Kirchen S. 87. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 267.

3. Zur Geschichte des h. Gereon und der thebäischen Legion.

Inventio et translatio s. Gereonis, beschrieben in einem Briefe des Abtes Rudolf von St. Trond v. J. 1121: Mon. Germ., SS. X, p. 330. — Migne, Patrologia latina CLXXIII, p. 433. Vgl. Acta Sanctorum 10. Oct. Suppl. p. 28 notae. Vgl. dazu Vita S. Norberti c. 12: Mon. Germ., SS. XII, p. 681. — Passio S. Gereonis et aliorum mart. auctore Helinando, Cap. II, † 19, 20: Acta Sanctorum 10. Oct. V, p. 40—60. Migne, Patrologia latina CCXII, p. 759. Vgl. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, I, S. 144 Anm. — Passio ss. Cassii et Florentii martyrum cum sociis eorum et Gereonis cum sociis eius: Mombritii Sanctuarium, Mediolani 1474, I, f. 222b. — Joh. Wilh. Jos. Braun, Zur Geschichte der Thebäischen Legion: Bonner Winckelmannsprogr., 1855. — J. Becker, Zur Geschichte der Thebäischen Legion: B. J. XXVI, 1858, S. 166. — Ennen, Geschichte der Stadt Köln, I, S. 63—66. — Reliquien in St. Gereon: Köln. Volkszeitung 21. März 1885, Nr. 79 II und 22. März, Sonntagsausgabe Colonia. — Bertram, Erinnerungsfeier an das 1600 jährige Jubiläum des Märtyrertodes des hl. Gereon: Kleine Köln. Ztg. 18. Okt. 1886 und Stadt-Anz. 19. Okt. 1886. — Legende der thebäischen Legion: St. Beissel, Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze, Trier 1887, 1889, S. 16 ff. — Ders., Die Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien in Deutschland: Stimmen aus Maria-Laach 1890, Ergänzungsheft 47, S. 3. — P. Jörres, Legio thebaica: Wetzer und Welte, Kirchenlexikon, VII², 1891, Sp. 1615 ff. — Franz Stolle, Das Martyrium der thebäischen Legion, Dissert. Münster, Breslau 1891. — Ad. Hirschmann, Die neueste Literatur über das Martyrium der thebäischen Legion: Hist. Jahrb. der Görres-Gesellsch., XIII, 1892, Sp. 783 ff. — R. Berg, Der hl. Mauritius und die thebäische Legion, Halle 1895. — Carl Albrecht Bernoulli, Die Heiligen der Merovinger, 1900, S. 184. — Vgl. über Quellen u. Literatur zu St. Gereon und Genossen: Potthast, Bibl. hist. II², S. 1336. — L. Korth, Die Patrocinien der Kirchen und Kapellen im Erzbistum Köln, 1904, S. 73. — Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt u. d. Kreises Bonn, S. 52.

4. Über die Restaurationen des 19. Jahrhunderts.

Baudri, Organ f. christl. Kunst X (1860), S. 286. — Prüfer, Archiv f. kirchl. Kunst III, S. 62. — Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutsch. Gesch.- u. Altertumsvereine IX, 1861, S. 130. — Belletr. Beil. z. d. Köln. Blättern 30. Juli 1865. — Die Restaurationsarbeiten in der Krypta der St. Gereonskirche: Köln. Zeitung Okt. 1869. — Kunstchronik X, 1875, S. 302; XI, S. 302; XX, 1885, S. 677. — Deutsche Bauzeitung XII, 267 (29. Juni 1878). — Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. XXX, 1883, Sp. 30. — Die Wiederherstellung der Kirche St. Gereon: Köln. Zeitung 2. August 1885, Nr. 212. — Zeitschr. f. christl. Kunst II, S. 65. — Arbeiten zur Ausschmückung der Kapellen: Lokalanz. 8. Aug. 1891, Nr. 213. — Allgemeine Zeitung 22. Febr. 1892, Beil. Nr. 44. — Neue Ausschmückungen: Lokalanz. 9. Sept. 1894, Nr. 245. — Verbesserungsarbeiten in der Kirche St. Gereon: Lokalanz. 15. Okt. 1894, Nr. 281. — Lokalanz. 11. April 1895, Nr. 97. — Über die Ausmalung des Chors: Köln. Tagebl. 16. Sept. 1896, Nr. 599. — Die Restauration des Hochchors: Lokalanz. 29. März 1899, Nr. 85.

5. Über den Mosaikboden.

Aus'm Weerth, Der Mosaikboden in St. Gereon zu Köln nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens, Festschrift d. Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinlande zum Geburtstage Winckelmanns 1873, Bonn 1873. — Ders. i. d. B. J. LV, S. 253 (Nachträge). — R. Engelmann i. d. Grenzboten 1874, Nr. 7, S. 161 (Besprechung des aus'm Weerthschen Werkes). — Köln. Volksztg. 25. Sept. 1875. — Nöggerath, in Allg. Zeitg. 1874, Nr. 37. — Springer, i. d. Zs. f. bild. K. IX, S. 385. — Deutsche Bauzeitg. III, S. 338. — Organ f. chr. Kunst XIX, S. 156. — Korrespondbl. d. Gesamtvereins XVII, S. 64. — Zschr. f. chr. K. VII, Sp. 280. — Püttmann, Kunstschätze am Rhein, 1843, S. 361. — Kreuser, Kölner Dombriefe 1844, S. 77. — Kugler, Kl. Schriften II, S. 284. — Kinkel, Gesch. d. bild. Künste 1845, S. 232. — Durand, Les pavés mosaïques: Annales archéologiques XVII, p. 121. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 1869, V, S. 561. — Otte, Kunstarchäologie I, S. 92. — Springer, Handb. d. Kunstgesch.² II, S. 195. — E. Muntz, Les pavements historiés du IV^e au XII^e siècle: Etudes iconographiques et archéologiques

sur le moyen-âge, 1877, I. sér. — Reusens, Eléments d'archéologie chrét. I, p. 379. — Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaus (Hdb. d. Architektur II, Abt. IV, 4), S. 238. — Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 6. — Monceaux, Les carrelages historiés du moyen âge et de la renaissance, Paris 1887. — L. Ennen, Der Mosaikboden und die Krypta von St. Gereon: Köln. Zeitung 29. Mai 1869, Nr. 147. — [H. Becker,] Die Restaurationsarbeiten in der Krypta der St. Gereonskirche: Köln. Zeitung 16. Febr. 1870, Nr. 47. — Wilhelm Scheben, Der Mosaikboden in der Krypta . . . und der Vorstand des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande: Köln. Volkszeitung 25. Sept. 1875, Nr. 265. — J. B. D. Jost, Sancta Colonia, 1896, S. 109. — J. Neuwirth, Illustrierte Kunstgeschichte I, S. 414. — — Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, p. 210.

Eingehend zur Geschichte und Kunstgeschichte: Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, Düsseldorf 1911, S. 1 bis 102 (Quellenübersicht ba. v. J. Krudewig, Darstellung ba. v. H. Rahtgens).

Zur Geschichte der Kirche.

Die älteste Erwähnung einer Kirche von St. Gereon findet sich am Ende des 6. Jh. bei Gregor von Tours, der den wunderbaren Glanz der vergoldeten Mosaiken rühmt und den darnach durch Volksethymologie geschaffenen Namen „Ad sanctos aureos", zu den vergoldeten Heiligen, mitteilt. In der Mitte der Kirche befand sich nach ihm ein heiliger Brunnen[1].

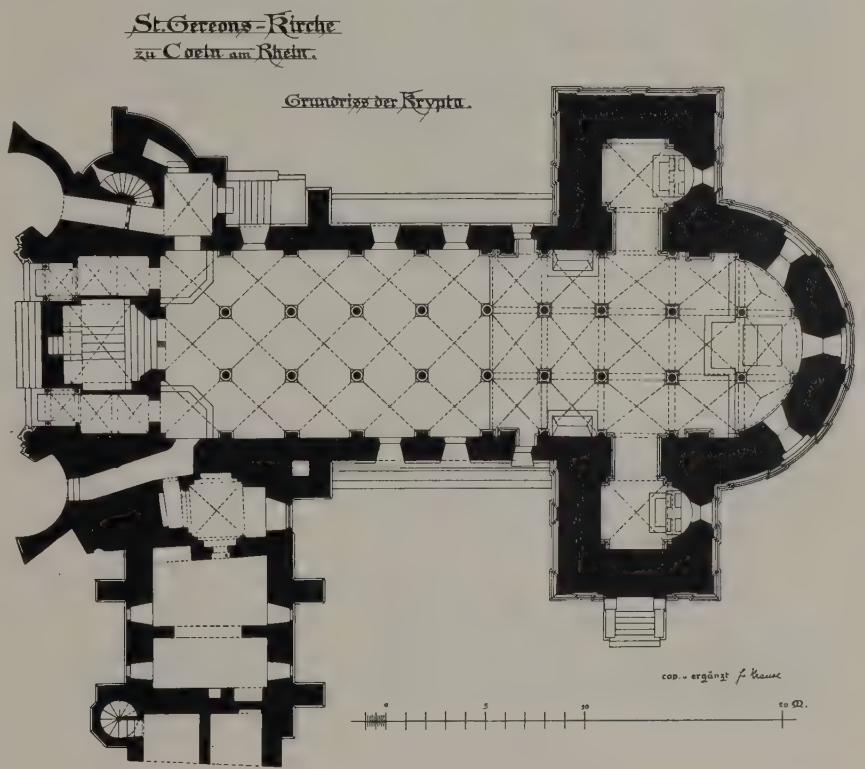


Fig. 101. Köln, St. Gereon. Grundriß der Krypta.

[1] Gregorius Turon., Liber in gloria martyrum c. 61: Mon. Germ. SS. rer. Merov. I, p. 530: Est apud Agripinensim urbem basilica, in qua dicuntur quinquaginta viri ex illa legione sacra Thebeorum pro Christi nomine martyrium consummasse. Et quia admirabili opere ex musivo quodam modo deaurata resplendet, Sanctos Aureos ipsam basilicam incolae vocitare voluerunt. Quodam autem tempore Ebergisili episcopi (um 400, vgl. Ferdinand, Handbuch der Erzdiözese Köln, S. 27), qui tunc huius urbis erat antestis, capitis medietas validis doloribus quatiebatur, erat tunc temporis in villa oppido proxima. Quo dolore, ut diximus, valde attenuatus misit diaconem suum ad sanctorum basilicam. Et quia in ipsius templi medio puteus esse dicitur, in quo sancti post martyrium pariter sunt coniecti, collectum exinde pulverem detulit sacerdoti. Verum ubi exinde caput attigit, extemplo dolor omnis exemptus est.

Nach der erst durch den 1227 verstorbenen Cistercienser-mönch Helinand aufgezeichneten Passio S. Gereonis (Acta SS. Okt. V, p. 36) erlitten in Köln 318 Soldaten der thebäischen Legion mit ihrem Führer Gereon den Märtyrertod; ihre entseelten Körper wurden in einen Brunnen geworfen. Über diesem soll die Kaiserin Helena, auf welche auch die Gründung der Stiftskirchen in Bonn und Xanten zurückgeführt wird (St. Beissel, Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten, S. 21), die erste Kirche des h. Gereon errichtet haben. Vgl. Passio S. Gereonis auct. Helinando c. 1, 14: Acta SS. oct. V, p. 38: Sanctorum corpora . . . in puteum quendam magnum proiecerunt. Monstrantur autem

Ausdrücklich wird dann in der Lebensbeschreibung des Erzbischofs Anno, die um das J. 1100 geschrieben ist, die Kirche als ein Zentralbau genannt, der reich mit Gold und Marmor geschmückt sei[2]. Von diesem ältesten Zentralbau ist in den unteren Teilen des Dekagons noch ein Rest erhalten. Die Ausführung weist auf spätrömischen Ursprung oder auf eine Erneuerung und Ausflickung in der merovingischen Zeit hin, die ja am Rhein die römische Bautechnik in vergröberter Form fortsetzte. Es ist aber wahrscheinlich, daß hier schon im 4. Jh., aber wohl unter Benutzung einer erhaltenen römischen Anlage, eine Märtyrerkirche errichtet wurde. Der Grundriß wäre ohne solchen Anschluß an einen schon bestehenden Bau für eine Kirche allzu seltsam, für den Kultus dazu höchst unpraktisch und ganz ohne Parallele in der abendländischen Bauentwicklung. Er zeigt dagegen eine auffällige Verwandtschaft mit dem Typus römischer Rundbauten mit über die Außenmauer vortretenden Nischen, wie er in dem sogen. Tempel der Minerva medica in Rom als bekanntestes Beispiel erhalten ist.

Fig. 102. Köln, St. Gereon. Blick in die Krypta mit den Mosaiken am Boden.

Es ist wichtig, zu konstatieren, daß dieser älteste Bau, das Dekagon, das bis zu dem Umbau am Anfang des 13. Jh. erhalten war, in allen Berichten als besonders reich ausgeschmückt gepriesen wird. In der Passio S. Gereonis von Helinand, die um das Jahr 1220 geschrieben ist und auf Autopsie des alten Zentralbaues vor der Erneuerung beruht, wird die Anlage als äußerst prächtig und von metallenem Schmuck glänzend geschildert; Holz

usque hodie in loco, ubi S. Gereon trucidatus est, sanguinis ipsius spectaculum et ipse locus ‚Ad Martyres' ab incolis acceptum servat vocabulum.

Die Existenz einer Kultstätte schon in römisch-christlicher Zeit ist wohl aus der Tatsache abzuleiten, daß die Kirche den Mittelpunkt des frühesten großen Friedhofs der Kölner Christengemeinde bildet (Klinkenberg, Das römische Köln, S. 280, Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, I). Der h. Norbert findet hier schon im J. 1121 eine Reihe von Särgen (Acta SS. oct. V, p. 49).

[2] Vita Annonis: Mon. Germ. SS. XI, p. 491: Inter multas antiquitatis structuras, quibus ipsa civitas nobiliter excellit, beati Gereonis olim eximia celebrabatur fabrica, quam Helena christianissima matrona, Constantini mater, regiis sumptibus in rotundum erexerat, ita marmorea pulchritudine aurique luce foris et intus resplendentem, ut Ad Aureos Sanctos vocabulum sortiretur.

Ein um 560 verfaßtes Lobgedicht des Venantius Fortunatus zu Ehren des Bischofs Charentinus von Köln, der damals noch lebte (Mon. Germ., Auct. antiquissimi IV, p. 68) ist vielleicht auf einen Neubau von St. Gereon zu beziehen. Die Stelle lautet:

Aurea templa novas pretioso fulta decore;
Tu nites, unde dei fulget honore domus.
Maioris numeri quo templa capacia constent,
Alter in excelso pendulus ordo datur.

Auffällig ist die Übereinstimmung des Ausdrucks ‚aurea templa' mit ‚ad sanctos aureos' bei Gregor von Tours. Es würde dann hier nach v. 4 eine Empore errichtet sein. Diese Nachricht paßt sehr wohl auf St. Gereon. Ein Anschluß des von Anno angefügten Langchores (dessen alte Höhe ja noch im Äußeren erkenntlich ist) an das Dekagon wäre gar nicht möglich, wenn nicht auch das Dekagon ungefähr die gleiche Höhe gehabt hätte wie der Chor

und vergängliches Material seien vermieden, der ganze Bau habe auf marmornen Säulen geruht. Auch hier wird wieder der goldene musivische Schmuck erwähnt und die davon abgeleitete Bezeichnung ‚ad aureos sanctos' berichtet[3].

Erst in der zweiten Hälfte des 11. Jh. folgte dann ein Erweiterungsbau. Der Erzbischof Anno ließ — nach der Vita Annonis — im Traum erschreckt durch die Erscheinung der vernachlässigten Märtyrer, des h. Gereon und seiner Genossen, deren Verehrung nachgelassen hatte, den Bau nach Osten verlängern. Die östliche Mauer des Dekagons ward hierfür durchbrochen, und es wurde ein neuer, langer Ostchor mit einer Krypta darunter angelegt, die Apsis wurde durch zwei Türme flankiert. Ausdrücklich wird berichtet, daß der Erzbischof diesen Neubau mit Malereien ausgestattet habe, und daß ein dekorativer Schmuck, sowohl in Farbe wie in Metall, den Bau verziert habe[4]. Das Datum der Weihe dieses Annonischen Neubaues ergibt sich aus den Eintragungen in einem in der Stuttgarter Landesbibliothek erhaltenen, aus dem Gereonsstift stammenden Evangeliar des 11. Jh.[5]

In der zweiten Hälfte des 12. Jh. folgte die Erweiterung des Chores und der Krypta (Grundriß Fig. 101, Fig. 102). Die von Anno errichtete Apsis mit den flankierenden Türmen wurde abgebrochen, und es ward hier ein neues geräumiges Chorhaus mit einer großen, halbrunden Apsis und zwei flankierenden viereckigen Türmen errichtet, die heute noch erhalten sind. Über diesen neuen Chor und seinen malerischen Schmuck handelt ein späteres Kapitel dieses Werkes. Hier ist die Baugeschichte nur bis zu diesem Punkte zu verfolgen.

Nun lagen in der Krypta der Kirche bis zum J. 1867 eine Menge von Mosaikbruchstücken in bunter Zerstreuung durcheinander in den Fußboden eingelassen. Wann sie in dieser Form hier verlegt waren, ist nicht festzustellen, vielleicht erst um das J. 1766, in dem eine durchgreifende innere Restauration des Hochchores vorgenommen worden war, wobei der Lettner nach dem Dekagon abgerissen und ein

---

Es ist das einfachste, anzunehmen, daß der Bau des Dekagons schon bis 1219 einen Oberbau gehabt hat — es war dabei das gegebene, das Motiv der Nischen noch einmal in der Form von Emporen zu wiederholen. Damit hätte der Neubau von 1219 nur die alte Grundrißdisposition wieder aufgenommen.

[3] Passio S. Gereonis auctore Helinando (c. 1220) cap. II, 19, 20: Acta SS. Oct. V. p. 40. Stimmt überein mit dem Bericht bei Binterim und Mooren, Die alte und neue Erzdiözese Köln I, S. 67. Fecit [Constantinus] sane inter plurima spectabilia suae devotionis opera, super eiusdem sancti martyris et sociorum eius corpora, ubi etiam supra memorati sancti martyres ad singulare moerentium et infirmantium refrigerium pausant, insignem neminique prorsus vel sententia sermonis explicabilem, vel arte operis imitabilem structurae mirificae et sublimis ecclesiam, quam ita metallorum fulgore et artificii varietate decoravit, muris etiam validis excelsisque firmavit, ut nihil supra per omnes illas regiones vel fuisse vel futurum esse, celebri sermone feratur. 20. Praeter quod ligneam aliquam, vel quae tam facile senio vel negligentiae cedat, materiam habuisse negatur, cum marmoreae soliditatis ibi tanta copia fuerit, ut opus totum columnarum illius generis firmitudine et pulchritudine fulciretur; aurei vero fulgoris in ea tantum emicuit, ut musiva foris et intus fulgens elegantia, nomen ‚Ad Aureos Sanctos' ab incolis sortiretur. Quae, quia per se summo rerum omnium Authori placere non potuit, ut adhuc amplius et dignius resplenderet, plurimis idoneis laudis divinae praeconibus et ministris sibi congruentibus adornata est.

[4] Vita Annonis: Mon. Germ. SS. XI, p. 49: ad eandem rotundi scematis basilicam ab orientali parte, rupto muro veteri, novum continuavit aedificium, quod dispositis in longum parietibus, per ascensus aspectu decentissimos in chorum spectabilem turresque geminas operose superius consurgens, criptam in inferioribus magnae capacitatis explicabat. Addens praeterea hunc vel illum ex coloribus sive metallis ornamentum egregiae laudis titulum in eisdem picturis versibus appositis ita promeruit:

Ex domini merito compunctus episcopus Anno
Quicquid habere potest divinis cultibus offert;
Jussit et astantes appingier ordine patres
Urbis Aggripinae sanctae virtutis amicae.
Pro quibus in coelis laetabitur ipse fidelis.

Vgl. auch Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 261 — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei, S. 123. — Die Inschrift bei Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 262, Nr. 557. Vgl. H. Rahtgens a. a. O. S. 17.

[5] Notae S. Gereonis Col.: Mon. Germ. SS. XIII, p. 723. Anno dom. inc. millesimo sexagesimo VII (1067) indictione V, XI Cal. Novemb. dedicata est inferior capella ab Annone Coloniensis civitatis archiepiscopo . .

Anno inc. Dom. 1068 indictione VI, XI Kal. Novemb. dedicata est cripta ab Annone archiepiscopo . . .

Anno inc. Dom. 1069 indictione VII, IIII Kal. Septembris dedicatum est hoc templum ab Annone archiepiscopo, Aezelino sibi auxiliante . . .

Eodem die dedicata est superior capella ab Aezelino episcopo . . .

neuer Fußboden dort verlegt wurde[6]. Diese Reste finden sich erstmals im J. 1808 in einer Beschreibung Kölns erwähnt[7]. Gottfried Kinkel hatte im J. 1845 zuerst auf ihre Bedeutung aufmerksam gemacht[8].

Schon im J. 1823 hatte Pereira Pausen dieser Reste angefertigt. Im J. 1867 hatte sich dann der Maler Tony Avenarius von Köln aus eigener Initiative mit der Frage der Zusammensetzung dieser Hunderte von Bruchstücken beschäftigt. Das Ausbrechen und Hin- und Hertragen der Fragmente und das Aneinanderpassen, wie bei einem Zusammensetzespiel, hätte notwendig die sehr bröckeligen Stücke noch weiter beschädigt. Es wurde zu dem Aushilfsmittel gegriffen, die einzelnen Stücke zu pausen und dann diese ausgeschnittenen Pausen zusammenzusetzen. Die Arbeit hatte den gewünschten Erfolg: es war möglich, die wichtigsten Gruppen zu rekonstruieren. Bei dieser Arbeit stand dem Maler Avenarius Ernst aus'm Weerth als archäologischer Berater zur Seite. Sowohl von dem Baumeister Wiethase wie von Avenarius wurden Pläne zur Neuverlegung des Fußbodens und zur Ergänzung angefertigt. Mit Hilfe eines Geschenkes des damaligen Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin und eines Auftrages des Kultusministeriums wurden die Bruchstücke in eine neue Umrahmung eingefügt und nach den Zeichnungen von Avenarius ergänzt. Im Jahre 1871 war die Restauration, die den Fußboden in der Krypta neu verlegte, beendet[9]. Die große Publikation von aus'm Weerth vom J. 1873, die leider nur einige Darstellungen in größerem Maßstab brachte, hat dann das merkwürdige Denkmal der wissenschaftlichen Welt zuerst vorgestellt.

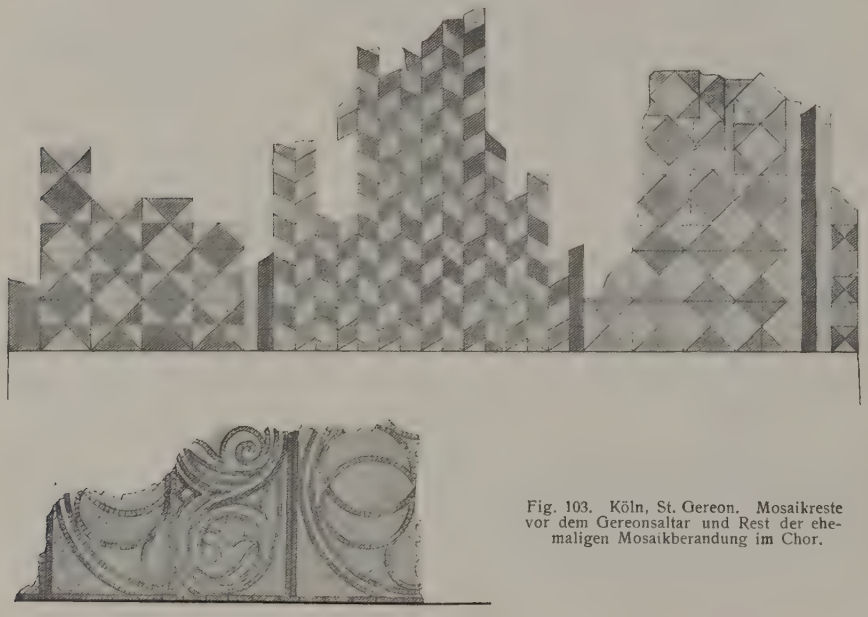


Fig. 103. Köln, St. Gereon. Mosaikreste vor dem Gereonsaltar und Rest der ehemaligen Mosaikberandung im Chor.

Es ist nun die Frage zu erörtern, wo die aufgefundenen Fragmente ursprünglich in der Kirche ihren Platz hatten. Bei dem Ende 1872 vorgenommenen Abbruch des im J. 1766 neu errichteten Altars an der Stelle des alten Lettners fand man, von der neuen Mensa umgeben, die alte Mensa des 12. Jh. und vor dieser einen dem 12. Jh. entstammenden, aus drei Kompartimenten bestehenden Fußboden von geometrisch geschnittenen dreifarbigen Marmorplättchen. Unter der nördlichen Chortreppe, die gleichfalls im selben Jahre abgebrochen ward, wurde der Rest einer Mosaikeinfassung noch in situ gefunden. Sie bildete offenbar den Abschluß des älteren Fußbodenbelags des Chores. Im Material, in den Farben und der Technik und Größe der Würfel erwies sich dies Stück als zugehörig zu den in der Krypta gefundenen Mosaik-

[6] Vgl. Reichensperger, Die St. Gereonskirche bei Bock, Rheinlands Baudenkmale S. 19. Die Weihe des neuen Hochaltars 1769 bezeichnet wohl das Ende dieser Restaurationsperiode. — H. Rahtgens a. a. O. S. 21.

[7] Heinen, Der Begleiter auf Reisen in Deutschland, Köln 1808, I, S. 219. — Hamm berichtet in seiner Geschichte über die Erbauung und Stiftung der Kirche zum hl. Gereon in Köln (Köln 1824) S. 63: „Hier sieht man (in der Crypta) die Merkwürdigkeiten des Altertums, die gesammelten Ruinen denkwürdiger Steinmosaik auf dem Boden: Köpfe, Hände, Füße, Kleidung von Menschen, Tieren und anderen Gestalten; alles in bunter Zerstreuung durcheinander, von farbigten Steinen künstlich eingelegt."

[8] Gottfried Kinkel, Geschichte der bildenden Künste, Bonn 1845, S. 232.

[9] Die Schenkung des Kronprinzenpaares betrug 200 Taler, die Unterstützung des Kultusministeriums 300 Taler. Die Akten über die Herstellung im Pfarrarchiv und im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

stücken (Fig. 103)[10]. Die aufgefundenen Fragmente der Krypta bildeten darnach den ursprünglichen Boden des ältesten Teiles des Hochchores. Dieser kostbare Boden war nur ein Teil jener von der Vita Annonis erwähnten farbigen dekorativen Ausstattung des Chores. Er korrespondierte mit einem marmornen Fußboden, der sich im alten Dekagon befand, wie in der Vita des h. Norbert zum J. 1121 berichtet wird[11]. Vielleicht hat eben die Existenz dieses Bodens und das Vorhandensein der reichen Ausstattung des ältesten Baues den Erzbischof Anno veranlaßt und gezwungen, seinen Neubau im Innern so reich zu gestalten.

Die Aufgabe, den Fußboden nun in einem Raum unterzubringen, der ganz neue Verhältnisse aufwies, vor allem auch die beiden Turmkapellen des 12. Jh. mit in den Bereich dieser Komposition zu ziehen, hat zu einer völlig neuen Anordnung die Veranlassung gegeben, die selbstverständlich nicht die alte war. Dadurch sind zugleich verschiedene Felder in einer Weise eingerahmt worden, die nicht die ursprüngliche sein konnte. Am besten ist das Feld mit dem thronenden König David erhalten, das ungefähr wohl die Größe des Bildes im Rahmen angibt und zugleich zeigt, in welcher Weise und nach welchem Raumgefühl die Felder gefüllt waren. Demgegenüber stehen andere Darstellungen viel zu locker im Raum. Es ist vor allem auch die Frage, ob die Felder alle viereckig waren, ob nicht vielleicht auch runde Felder, der Form der Komposition angepaßt, vorhanden waren. In dem beifolgenden Übersichtsblatt (nach Tafel I bei aus'm Weerth) sind die erhaltenen alten Stücke von den neuergänzten in der Farbe deutlich geschieden (Taf. XIII). Die Kompositionen selbst sind in etwa 250 Originalpausen im Archiv der Gereonskirche und in den farbigen Originalaufnahmen von Avenarius im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz erhalten. Letztere zeigen verschiedene Abweichungen von der jetzigen Ausführung.

Fig. 104. Köln, St. Gereon. Samson bezwingt den Löwen.

Die Darstellungen.

Der Hauptzyklus bringt 12 Darstellungen aus der Geschichte Samsons und Davids. Es sind in historischer Folge die nachstehenden: Zuerst die fünf Darstellungen aus der Geschichte Samsons.

[10] AUS'M WEERTH, Mosaikboden, S. 8 und Anmerkung 8. Die Figur 103 ist nach einer Aufnahme des Malers Avenarius im Denkmälerarchiv gefertigt, abweichend die Fundaufnahme von F. STATZ im Archiv der Kirche. Im übrigen ist hier auf die ausführlichen Darlegungen von AUS'M WEERTH S. 1, 8 und Anmerkung 11 zu verweisen.

[11] Vita Norberti: Mon. Germ. SS. XII, p. 682.

Fig. 105. Köln, St. Gereon. Samson im Schoß der Delila.

1. Samson bezwingt den Löwen, nach Buch der Richter c. XIV, v. 6: „Also ging Samson hinab mit seinem Vater und seiner Mutter gen Thimnat, und als sie kamen an die Weinberge zu Thimnat, siehe, da trat ihnen ein junger Löwe brüllend entgegen, und der Geist des Herren kam über ihn, und er zerriß ihn, wie man ein Böcklein zerreißet." (Fig. 104, Übersichtsblatt 3.)

Samson, oben links durch die Inschrift „SAMSON" bezeichnet, hat sich von hinten über den Löwen geworfen, auf dessen Rücken er rittlings sitzt. Durch die Wucht seines mächtigen Leibes drückt er die Hinterhand der Bestie auf den Boden nieder. Er hält sich mit beiden gespreizten Füßen am Boden fest, hat mit den Händen in das Maul des Tieres gegriffen und reißt dieses auseinander. Der Löwe selbst stemmt sich mit den steifen Vorderpranken vergebens gegen den Druck des jungen Riesen an. Der Grund ist grauweiß, der Löwe gelb mit blutroter Zunge. Samson ist durch lang herabfallende, schwärzliche, weiß eingefaßte Haarsträhne charakterisiert, die Wangen und der Mund blutrot. Er trägt einen rostbraunen Rock, der an den Ärmeln und am unteren Saum in rotweißschwarzer Karrierung eingefaßt ist. Die Beinlinge sind schwarz, die Schuhe rot mit weißen Streifen auf dem Rist. Neue Inschrift: DILACERAT LEONEM QUASI HOEDUM.

2. Samson trägt die Tore von Gaza, nach Buch der Richter c. XIV, v. 1—3: „Samson ging hinab gen Gaza, sah daselbst eine Buhlerin und lag bei ihr. Da ward den Gasitern gesagt: „Samson ist hereingekommen", und sie umgaben ihn und ließen auf ihn lauern die ganze Nacht in der Stadt Tor und waren die ganze Nacht still und sprachen: „Herr, morgen, wenn es Tag wird, wollen wir ihn erwürgen." Samson aber lag bis Mitternacht, da stand er auf, nahm die beiden Torflügel samt ihren Pfosten und dem Riegel, legte sie auf seine Schultern und trug sie auf die Spitze des Berges, der nach Hebron schaut." (Fig. 107, Übersichtsblatt 4.)

Erhalten ist lediglich ein fast quadratisches Feld mit der Darstellung eines großen Stadttores, darauf die Inschrift „GAZA". Der Grund wie das Mauerwerk sind weißgrau, die beiden Seitentürme, die offenbar rund sein sollen, zeigen Kegeldächer mit Graten. Im Oberbau eine große halbrunde Öffnung, daneben zwei kleine Rundfenster. Der Mittelbau ist mit einer Kuppel mit sechs Graten nach vorn gekrönt. Zwei Reihen von je fünf rundbogigen Fenstern übereinander beleben ihn. Im Erdgeschoß, nicht ganz in der Hauptachse, ein rundbogiges Tor mit zwei roten Flügeln und einem Riegel geschlossen. Die Mittelkuppel ist gekrönt von einem roten Knauf mit Kreuz. Es ist fraglich, ob die Ergänzung, die neben dieses Stadttor Samson gestellt hat, wie er die Torflügel auf dem Rücken trägt, das Richtige getroffen hat. Der Umstand, daß das Tor eben noch die beiden Torflügel mit dem Riegel zeigt, scheint dagegen zu sprechen. Die bloße Darstellung einer Stadt würde hier aber ungewöhnlich sein. Es handelt sich um eine Heldentat

Samsons, und diese bestand bei der Stadt Gaza eben im Forttragen der Flügel. Interessant ist die architektonische Zeichnung des Tores. Bei dem an einen Kuppelbau erinnernden Mittelbau könnte man an die Kuppel von Gereon selbst denken. Es liegt aber auch gewisse Ähnlichkeit mit den bis ins 19. Jh. noch erhaltenen römischen Toren, vor allem dem Nordtor beim Kölner Dom vor. Auch an die römischen Tore in Autun könnte man erinnern[12]. Die Inschrift der Darstellung ist neu: SAMSON PORTAS URBIS PORTAT IN MONTEM.

3. Samson im Schoße Delilas, nach Buch der Richter, c. XVI, v. 19: „Und sie (Delila) ließ ihn einschlafen auf ihrem Schoße und rief einen, der die sieben Locken seines Hanptes abschor." Fig. 105, 106, Übersichtsblatt 5.)

Die Gestalt Samsons ist ganz erhalten. Er liegt, wie im Schlafe vom Schoße der Verführerin heruntergeglitten, in schräger Haltung mit untergezogenen Beinen zu Füßen der Delila, die Augen geschlossen, die beiden Arme schlaff an die Seiten gelegt. Samsons Haupt zeigt die langen Haarsträhne nach hinten gestrichen. Er trägt einen rostbraunen Rock[13], der um den starken Leib fest angezogen ist, mit buntem Saum um den Hals, um die Ärmel und den unteren Rand. Der Saum besteht aus Würfelmustern in Rotweißschwarz. Die Beinlinge sind blaugrün, die Schuhe schwarz mit rotweißen Borden. Von der Gestalt der Delila ist nur ein Stück des Körpers erhalten. Es fehlt der Kopf und die ganze hintere Partie. Sie trägt ein weißes Gewand mit bunten Säumen, die in der gleichen Weise, wie bei Samson, verziert sind. Der linke Fuß trägt einen gelben Schuh mit einem rotweißen Ornament auf dem Rist. Das Bild gehörte wohl auch zu denen, die sehr knapp eingerahmt waren. Von den beiden Philistern, die in der Darstellung ergänzt sind, war kein Bruchstück erhalten. Neue Inschrift: RECLINANTI IN SINU DELILAE A TONSORIBUS CRINES RADUNTUR[14].

4. Samson wird geblendet, nach Buch der Richter c. XVI, v. 21: „Aber die Philister griffen ihn und stachen ihm die Augen aus und führten ihn hinab gen Gaza." (Fig. 108, Übersetzungsblatt 6. Farbig bei AUS'M WEERTH, Taf. III, 7.)

Die ganze Darstellung ist hier noch erhalten und ebenso der größte Teil der Inschrift: „AB INIMICIS EXCECATUR". Ergänzt ist nur „SAMSON"[15]. Die Darstellung zeigt eine bewegte Szene, die geschickt das quadratische Feld füllt. Der durch den Verlust seiner Locken geschwächte Samson kämpft einen vergeblichen Kampf gegen seine drei Überwinder. Er ist auf das rechte Knie niedergesunken. Ein neben ihm kniender Philister hat ihn mit beiden Händen um die rechte Wade gepackt[16] und reißt ihn in die Höhe, so daß er den Halt verliert und nach hinten übersinkt. Gleichzeitig hat ihn von hinten ein anderer Gegner

Fig. 106. Köln, St. Gereon. Samson im Schoß der Delila vor der Ergänzung (nach Aufnahme von T. Avenarius).

[12] KLINKENBERG, Das römische Köln S. 191. — RUD. SCHULTZE, Die römischen Stadttore: B. J. 118, 1909, S. 304.

[13] Die Aufnahme von AVENARIUS, der an dieser Stelle Samson einen schwarzgrauen Rock gibt, ist hier ungenau.

[14] AUS'M WEERTH S. 4 Anm. 9 gibt „forcipe" statt dem tatsächlich vorhandenen „a tons" an.

[15] KRAUS, Christliche Inschriften im Rheinlande II, Nr. 558.

[16] Die Aufnahme von AVENARIUS läßt die linke Wade Samsons gepackt werden, während es kaum zweifelhaft ist, daß auf dem Original der Philister das rechte Bein packt.

mit der Linken an dem Haarschopf gepackt und zieht ihn nach hinten über, indem er ihm zugleich den zweiten und dritten Finger der rechten Hand ins rechte Auge bohrt und dieses ausreißt. Es ist die barbarische Form der Blendung, wie sie heute noch als letztes Hilfsmittel bei den Ringkämpfen im Süden üblich ist. Die rechte Augenhöhle Samsons hat sich schon mit Blut gefüllt. Samson schlägt dabei mit beiden Armen um sich. Er führt eben mit der rechten einen Faustschlag gegen das Kinn seines Blenders, mit der Linken hat er einen dritten Philister am Haar gepackt, der ihn mit der Linken am Gewand von hinten hält, während er gleichzeitig mit der weit erhobenen Rechten zum Schlage gegen ihn ausholt. Samson trägt einen rostbraunen Rock mit den üblichen karrierten Säumen, schwarze Beinlinge und zinnoberrote Schuhe. Der kniende Philister hinter ihm trägt einen weißgrauen Rock mit rotweißen Säumen, rote Beinlinge und schwarze Schuhe, der zweite stehende Philister, der Samson blendet, einen weißgrauen Rock mit roten Säumen, grünliche Beinlinge mit schwarzen Schuhen; endlich der dritte Philister einen grünen Rock mit rotweißschwarzen Säumen. Die Haare sind bei allen vier Figuren schwarz mit weißen Lichtern, Lippen und Wangen sind durch rote Flecke charakterisiert.

5. Samson reißt die Säulen im Saale der Philister ein, nach Buch der Richter c. XVI, v. 29: „Und er faßte zwei Mittelsäulen, auf welche das Haus gesetzt war und darauf sich hielt, die eine in seine rechte, die andere in seine linke Hand und sprach: „Meine Seele sterbe mit den Philistern" und neigete sich kräftiglich. Da fiel das Haus auf die Fürsten und auf alles Volk, das darinnen war, daß der Toten mehr waren, die in seinem Tode starben, denn die in seinem Leben starben." (Fig. 109, Übersichtsblatt 7.)

Erhalten sind zwei Fragmente, die die am Boden liegenden Krieger der Philister zwischen den Trümmern des großen Saalbaues zeigen, auf dem einen Fragment (Figur 110) liegen zwei Krieger übereinander am Boden. Von dem einen ist nur der Kopf sichtbar, der andere trägt einen Kettenpanzer und darüber einen karrierten Waffenrock und enganliegende und auch als Kettenpanzer gedachte Beinlinge, beide haben spitze Eisenhauben mit Nacken- und Halsbergen. Der Waffenrock ist schwarzweiß karriert und hat einen rostbraunen Rand, der Helm ist eisengrau mit rotweißen Ornamenten, der Halsberg rotweiß karriert. Die Beine dieses liegenden Philisters zeigen lila Beinlinge und schwarze Schuhe. Der lange zugespitzte Schild ist weißgrau mit schwarzer Einfassung[17]. Dazu gehört noch ein Fragment eines auf dem Rücken liegenden Kriegers, der mit seinem Spitzschild bedeckt ist und den rechten Arm nach oben hält. Neue Inschrift: CONCUTIT COLUMNAS DOMUS PRINCIPUM PHILISTAEORUM.

Fig. 107. Köln, St. Gereon. Samson mit den Toren von Gaza.

Es folgen sieben Darstellungen aus der Geschichte Davids:

6. In der Mitte ist als Hauptdarstellung angebracht das Bild des thronenden Königs David. Inschrift darüber: „DOMUS CEDRINA. DAVID REX", wohl erhalten. Es ist darnach kein Zweifel, daß dargestellt ist die Szene II.

[17] AVENARIUS stellt es so dar, als ob der Körper zu dem oberen Kopf gehöre, während tatsächlich der untere Krieger in voller Gestalt gegeben ist.

Samuel c. VII, v. 1—3: „Da nun der König in seinem Hause saß und der Herr ihm Ruhe gegeben hatte von allen seinen Feinden umher, sprach er zu dem Propheten Nathan: Siehe, ich wohne in einem Cedernhause und die Lade Gottes wohnt unter den Teppichen." (Fig. 111, Übersichtsblatt 12. Farbig bei aus'm Weerth, Taf. II, 12, Detail Taf. III, 12a.)

Der zeltartige Aufbau im Hintergrunde ist ausdrücklich als die Domus Cedrina bezeichnet. Die Architektur hat eine blaugrüne Farbe, der Knauf ist rot. In der Mitte sitzt, in der typischen Haltung des thronenden Königs, David auf einem hohen lehnenlosen Sessel. Der eigentliche Sitz, der aus drei Lagen übereinander besteht, ist rotweiß karriert. Der König hält in der abgespreizten Rechten den Reichsapfel empor, die im Schoße ruhende Linke legt sich um das an die Schulter gelehnte, mit einer großen roten Lilie geschmückte Zepter. Der König trägt ein bis auf die Knöchel reichendes blaugrünes Ärmelgewand, das mit den üblichen schwarzweißrot-karrierten Säumen geschmückt ist. Den Oberkörper verhüllt ganz ein rostbrauner Mantel, der auf der rechten Schulter von einer Spange gehalten und über dem linken Arm aufgenommen ist. Sein Zipfel hängt zwischen den beiden Beinen im Schoße herab. Das Gesicht bartlos mit starr zur Seite stehenden roten Locken. Das Haupt bedeckt eine Bügelkrone, deren unteres Band wieder mit schwarzweißroten kleinen Quadraten verziert ist. Der Bügel und die Knäufe sind weiß und rot gehalten. Zur Seite stehen, in der gewöhnlichen Haltung von Schildträgern, zwei Gewappnete, dem König zugewandt, mit gekreuzten Händen auf den großen Rundbuckelschild gestützt, den sie vor sich niedergesetzt haben. Sie tragen schwarzweiß-karrierte enganliegende Waffenröcke, die wohl Kettenpanzer darstellen sollen und die bis unmittelbar unter die stahlfarbene und mit weißroter Einfassung versehene Helmhaube reichen. Beide Krieger tragen zur Rechten ein schwarzes Schwert an weißem Gurt[18]. Der Waffenrock zeigt rote Einfassung, rot sind auch die Beinlinge des linken Kriegers, während die des rechten ebenso wie die Schuhe beider schwarz sind. Die Schilde haben stahlblaue Färbung und sind schwarzgerändert[19], der Buckel ist rostrot und mit einer schwarzweißen Borde abgetrennt.

7. David tötet den Löwen, nach I. Samuel c. 17, v. 34: „David sprach zu Saul: Dein Knecht hütete die Schafe seines Vaters, und es kam ein Löwe und ein Bär und trug ein Schaf weg von der Herde, und ich lief ihm nach und schlug ihn und errettete es aus seinem Maul. Und da er sich über mich machte, ergriff ich ihn bei seinem Barte und schlug ihn und tötete ihn." (Übersichtsblatt 9. Farbig bei aus'm Weerth, Taf. II, 9.)

Der Vorgang ist ähnlich wie in der Darstellung Nr. 1, wo Samson den Löwen bezwingt, und offenbar als Gegenstück zu

Fig. 108. Köln, St. Gereon Samson wird geblendet.

[18] Bei AVENARIUS nur der Krieger zur Rechten.

[19] Bei AVENARIUS sind die Beinlinge beider rot.

Fig. 109. Köln, St. Gereon. Samson reißt die Säulen im Saal der Philister ein.

dieser behandelt. Der Löwe hat das schwarze Lamm schon mit seinen Klauen gepackt und niedergeworfen, es wendet den Kopf hilfeflehend zurück. David ist dem Löwen nachgesprungen und hat sich von hinten her über ihn geworfen. Er wirft, noch halb im Laufen, das linke Bein eben über den Rücken des Tieres, um so rittlings darauf zu kommen. Mit der Rechten hat er von hinten den Löwen an der unteren Kinnlade gefaßt, die Linke greift scheinbar in die Nasenlöcher des Tieres, dem er das Genick zu brechen sucht. Der Löwe stemmt sich mit den Pranken ersichtlich gegen seinen Feind. David, dessen kräftige Gestalt hier besonders auffällt, trägt einen rostbraunen anliegenden Rock, der um den Hals, an den Ärmeln und am unteren Abschlusse mit der gewöhnlichen Borde versehen ist. Die Beinlinge sind grünblau, die Schuhe schwarz mit rotweißer Verzierung. Die Haare sind hier, wie bei den übrigen Davidbildern, rot mit weißen Lichtern, im Gegensatz zu Samson, der immer mit schwarzem Haar dargestellt ist. Neue Inschrift: DAVID DE ORE LEONIS ARIETEM ERUIT[20].

8. David enthauptet Goliath, nach I. Samuel, c. 17, v. 50—51: „Also überwand David den Philister mit der Schleuder und mit dem Stein und schlug ihn und tötete ihn. Und da David kein Schwert in seiner Hand hatte, lief er und trat zu dem Philister und nahm sein Schwert und zog es aus der Scheide und tötete ihn und hieb ihm den Kopf damit ab." (Fig. 112, Übersichtsblatt 11. Farbig bei aus'm Weerth, Taf. II, 11.)

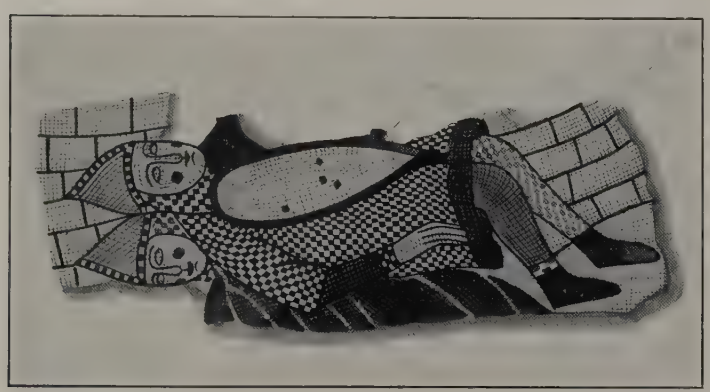


Fig. 110. Köln, St. Gereon. Untere Hälfte von Fig. 109 bei der Aufdeckung (nach T. Avenarius).

Die Hauptdarstellung ist ganz bis auf den linken Fuß Davids erhalten. Der Riese Goliath ist in die Knie gesunken und scheinbar betäubt. David tritt über ihn, faßt mit der Linken in die schwarzen Haarsträhne des Philisters, zieht seinen Kopf nach hinten über und säbelt ihm gleichzeitig mit dem Schwert, das er wie eine Säge handhabt, das Haupt ab. Der Riese trägt einen schwarzweißkarierten anliegenden Rock mit roten

[20] Auf dem Original steht merkwürdigerweise irrtümlich „ariete meruit".

Borden, unter denen noch schwarzweißrot-karrierte Streifen zum Vorschein kommen. Um den Hals liegt ein breiter, rotweiß-karrierter Kragen. Die Beinlinge sind grüngrau, die Schuhe schwarz mit rotweißen Verzierungen. David trägt einen grüngrauen Leibrock mit schwarzweißroten Borden, schwarze Beinlinge und schwarze Schuhe mit rotweißen Verzierungen. Neue Inschrift: PRAECIDIT GLADIO CAPUT PHILISTAEI.

9. David wird von Samuel gesalbt, nach I. Samuel, c. XVI. (Übersichtsblatt 8.)

Die Szene ist zweifelhaft. Erhalten waren nur ganz wenige Reste, zur Linken die untere Hälfte einer stehenden Figur — nach dieser Deutung also Davids — mit rostbraunem Kleid und rotweißschwarzer Borde, grüngrauen Beinlingen und schwarzen Schuhen. Zur Rechten eine andere Figur, von der ein Bein und Stücke des Oberkörpers, der Kopf mit schwarzen Haaren und die beiden vorgestreckten Hände erhalten sind, die einen roten Gegenstand, vielleicht ein Gefäß — bei der richtigen Deutung das Salbgefäß — halten. Dazu kam dann noch nach aus'm Weerth ein Stück der ersten Gestalt und ein Stück Stab, was den Anlaß zu der Deutung als Hirtenstab und damit zu der Interpretation der ganzen Szene gab. Neue Inschrift: SAMUEL OLEO UNGIT DAVID.

Fig. 111. Köln, St. Gereon. Der thronende König David.

10. David, von Michal durchs Fenster gelassen, entflieht, nach I. Samuel, c. XIX, v. 12. (Fig. 113, Übersichtsblatt 2.)

Die Szene ist an Ort und Stelle falsch ergänzt. Es ist der Vorgang hergestellt, wie die beiden Kundschafter des Josua von Rahab in Jericho aufgenommen werden (Buch Josua c. II, v. 1). Die Inschrift: „RAHAB ET DUO EXPLORATORES" ist neu. Diese und die folgende Darstellung würde vollständig aus dem Zyklus herausfallen in der an Ort und Stelle gemachten Ergänzung. Anton Springer[21] hat die richtige Deutung hier gegeben. Erhalten war das in Fig. 113 abgebildete Fragment. Die Ergänzung hat hier nur unwesentliche Teile beigefügt, so daß die Darstellung auch bei der neuen Deutung nicht unverständlich ist. Dargestellt ist der Teil einer großen Fortifikationsarchitektur. Zur Linken ein Rundturm, dazwischen ein Stück Mauer, rechts ein großes Tor, das mit zwei mit Eisenbeschlägen versehenen Flügeln und mit einem Riegel verschlossen ist. In der Öffnung des Turmes erscheint die obere Hälfte einer wohl weiblichen Figur. Das sichtbare Stück Gewand ist rot, das Haar schwarz. In der Mitte wird David durch die Öffnung heruntergelassen. Er steht schon im Freien jenseits der Mauer. Die beiden Arme fehlen. David trägt einen violetten Rock und violette Beinlinge. Der Rock ist am Halse mit rotweißen

[21] SPRINGER, Kunstgeschichtliche Findlinge: Zeitschrift f. bildende Kunst IX, S. 389. — AUS'M WEERTH tritt in den Berichtigungen und Bereicherungen zu seiner Publikation in den B. J. LV. S. 259 dieser Deutung bei.

Borden versehen; eine ebensolche Borde schließt die Helmhaube ein. Hinter ihm ist eine zweite ganze Gestalt sichtbar in ähnlichem Gewande, auf der Schulter eine halbrunde Schiene oder einen kurzen Schild; der Nacken ist von einem schwarzweißen Halsberge eingefaßt.

11. Jonathan zieht den Rock aus, um ihn David zu geben, nach I. Samuel, c. XVIII, v. 4: „Und Jonathan zog sich seinen Rock aus, den er anhatte, und gab ihn David, dazu seinen Mantel." (Fig. 114, Übersichtsblatt 1.)

Die Darstellung ist unrichtig ergänzt als Illustration der Szene, wie Potiphar Josephs Gewand erfaßt (I. Moses, c. 39, v. 12). Die richtige Deutung hat auch hier A. Springer gegeben. Die einzigen erhaltenen beiden Buchstaben „IO" der alten Inschrift sind als Anfang des Namens Jonathan zu deuten, nicht als Anfang für Joseph. An Stelle der jetzt unrichtig ergänzten Inschrift: RELIQUIT PALLIUM IN MANU EIUS würde die neue Inschrift zu lauten haben: SPOLIAVIT SE TUNICA ET DEDIT EAM DAVID.

Fig. 112. Köln, St. Gereon. David den Goliath enthauptend.

Erhalten sind die beiden Oberkörper der beteiligten Figuren. Zuoberst ist Jonathan dargestellt, vornübergebeugt, in einem weißlichen Untergewand und einem grünen Überwurf, den rechten Arm ausstreckend und mit ihm den roten Mantel dem tiefer stehenden David über die Schultern legend. David erscheint mit etwas geneigtem Haupt mit roten Locken, während Jonathan schwarzes dichtes Haar hat, und in blauem Rock mit den üblichen weißroten Säumen um den Hals und an den Ärmeln.

12. David bekämpft Goliath mit der Schleuder, nach I. Samuel, c. 17, v. 49: „Und David tat seine Hand in die Tasche, nahm einen Stein daraus und schleuderte und traf den Philister an seine Stirn, daß der Stein in seine Stirn fuhr und er zur Erde fiel auf das Angesicht." (Fig. 115, Übersichtsblatt 10.)

Erhalten ist der größere Teil der Darstellung, die obere Hälfte der Figur Goliaths und fast die ganze Gestalt Davids, auch die beiden Inschriften: „GOLIAD" und „DAVID". Goliath steht zur Linken ganz gerüstet aufrecht in schwarzweiß-karriertem enganliegendem Waffenrock, der auch den Nacken birgt und unmittelbar an die Helmhaube anschließt. Auf der rechten Schulter eine große rote Schiene. Die Helmhaube ist stahlfarben mit breiten rotweiß-karrierten Borden und einem ebensolchen Bügel. Über der Stirn sitzt der dreieckige Nasenschirm. Der Riese hält in der Linken den spitz auslaufenden großen Schild, der mit einem schwarzen Rand versehen ist und in der Mitte ein rotschwarzes Ornament aufweist

sonst nur einige rote Tupfen zeigt, und mit der Rechten den großen Speer. David erscheint wesentlich kleiner vor ihm, in stark bewegter Stellung eben mit der Schleuder ausholend. Er hat mit der linken Hand die Schleuder um sich herumgewirbelt und sie eben nach hinten geworfen und streckt den rechten Arm, um das Gleichgewicht zu halten, nach vorn. Dazu schreitet er sprungartig vorwärts, wie ein Diskuswerfer. Er trägt einen grüngrauen Leibrock mit rotweißschwarzkarriertem Saum, schwarze Beinlinge mit rotweißen Bändern und einem braunen kurzen Mantel, der über der

Fig. 113. Köln, St. Gereon. Reste der Darstellung von Davids Flucht (Aufnahme von T. Avenarius).

Fig. 114. Köln, St. Gereon. David und Jonathan vor der Ergänzung (Aufnahme von T. Avenarius).

linken Schulter zusammengeheftet ist. Die Haare sind rot mit weißen Lichtern (Fig. 115 nach T. Avenarius). Hinter ihm erscheint noch von einer dritten Gestalt ein Stück des Gewandes und eine Hand. Neue Inschrift: INICIT LAPIDEM IN FRONTEM PHILISTAEI.

Außer diesen Darstellungen aus der Geschichte Samsons und Davids sind die Reste von Darstellungen der 12 Bilder des Tierkreises erhalten, die jetzt um den Altar herum verlegt worden sind. Die einzelnen Darstellungen sind in Medaillonformen eingeschrieben, die jedesmal wieder von einem quadratischen Rahmen umfaßt sind. Der Fond ist teils weiß, teils schwarz. Bei einigen Darstellungen wechselt auch die Farbe zwischen dem Medaillon und der quadratischen Umrahmung. In den Zwickeln finden sich Ornamente von Sternen, Rosen oder einfachen Blättern. Erhalten waren die Reste von 4 Darstellungen; am besten (Abbildung bei aus'm Weerth, Taf. Ia und Ib) die Darstellungen des Cancer und des Capricornus. In der ersten Darstellung erscheint der Krebs in Rot, die übrige Zeichnung in Schwarz und Weiß. Bei dem Widder ist auch das Tier schwarz. Die beiden letzten erhaltenen Reste zeigen die Virgo und den Sagittarius (Fig. 116).

Außer den jetzt zu den oben beschriebenen 12 Darstellungen aus dem Leben Samsons und Davids und zu dem Zyklus der Monatsbilder vereinigten Bruchstücken ist nun durch Tony Avenarius noch eine Anzahl weiterer Bruchstücke aufgenommen worden, deren Unterbringung, Vereinigung zu ganzen Szenen und Darstellungen und Deutung nicht möglich war. Es sind die in Fig. 117

abgebildeten Reste. Zunächst befinden sich in der Mitte verschiedene Bruchstücke von Figuren: Beine, Hände usw., die wohl noch zu den beiden großen Zyklen gehörten, gar nicht unterzubringen sind aber die Felder mit weißer Zeichnung auf Schwarz. Sie stimmen weiter auch nicht überein mit den Resten der alten Umrahmung des Bodens, die noch in situ gefunden worden (Fig. 103). Sie gehörten offenbar zu einer weiteren ornamentalen Gruppe. Die gefundenen Inschriften am oberen Rande der Abbildung (Fig. 117) gehörten wohl nicht zu den beiden Zyklen. In dem dritten Bruchstück von links ab: A M S ist wohl Samson zu ergänzen. Endlich gehörten wohl auch in die Gruppe der großen Darstellungen die Bruchstücke zweier Figuren: der Mann oben links mit gelbem Gewand und rotweißschwarzkarrierten Ärmeln, der Mann zur Rechten mit grünem Gewand.

Fig. 115. Köln, St. Gereon. David und Goliath vor der Ergänzung (Aufnahme v. T. Avenarius).

Es ist schon nach diesen Resten, die nicht wohl in dem Rahmen des jetzt in der Krypta liegenden Mosaiks unterzubringen sind, zweifelhaft, ob die Ergänzung der einzelnen Szenen und vor allem die Einrahmung und die Zusammenfügung in allen Punkten das Richtige getroffen hat. Die quadratische Form der Einrahmung ist schon unsicher: von dem die Einfassung bildenden Ornament ist nirgendwo ein Rest gefunden worden. Nach Analogie anderer frühmittelalterlicher Mosaikböden möchte man eher einen Wechsel von verschiedenen Rahmen, von achteckigen und polygonalen Feldern annehmen, was wieder auch der spätrömischen Überlieferung entsprochen hätte.

Fig. 116. Köln, St. Gereon. Reste des Tierkreises.

Die Geschichten Samsons und Davids und ihre Vorlagen.

Samson.

Die Gestalt Samsons war der alten Kirche schon bekannt — Samson war eines der alttestamentlichen Vorbilder Christi[1]. So ist auch frühzeitig sein Leben auf Christum umgedeutet worden; zwei Erzählungen sind vor allem im christologischen Sinne erfaßt von der Kunst des Mittelalters verwendet worden, Samson den Löwen tötend und Samson die Tore von Gaza mit sich forttragend. Bei dem Löwenkampf erscheint

[1] Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer II, S. 715. — H. v. d. Gabelentz, Die kichliche Kunst im italien. Mittelalter S. 39. — E. Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France, Paris 1902, p. 190. — Bulletin des comm. royales Belges d'art et d'archéologie V, p. 61. — J. Kreuser, Wiederum Christlicher Kirchenbau. Apostolische Baugesetze, Symbolik - Vorlesungen, Brixen 1868, I, S. 521. — G. Heider, Die romanische Kirche zu Schöngrabern in Niederösterreich, Wien 1855, S. 169. — Die typologische Beziehung Samsons zu Christus ist vor allem von Augustinus ausführlich dargelegt. Vgl. die Sermones de tempore. Sermo 107. De Samsone sermo I, in quo dicit, quod in Christo fuit fortitudo Dei: et infirmitas humana ostenditur figuraliter. Ambrosius, De Spirito sancto II. Prolog, Nr. 6. — Mone, Lateinische Hymnen I, p. 198: fueras praefiguratus infernum fracturus, cum Samson vir invictus leonem suffocavit et portas hostiles disrupit. Die auf die typologischen Deutungen von Samson bezüglichen Stellen zusammengestellt im Index gen. et spec. patrologiae Latinae, II, 1862, p. 297. Eine abweichende Deutung

Fig. 117. Köln, St. Gereon. Mosaikreste.

Christus als der Löwe, Samson als der Vertreter der Ungläubigen, der Juden, die Christus, den Löwen aus dem Stamme Juda, töten[2]. Samson mit den Toren von Gaza ist ein Bild des auferstandenen Heilands, der die Tore des Grabes zerbrochen hat[3].

Bei den Kirchenvätern tritt Samson noch keineswegs als der Träger hoher Tugenden auf, sondern meist als der, in dem das böse Prinzip obgesiegt hat. Der h. Ambrosius sagt von ihm, er habe zwar einen Löwen erwürgt, aber mit all seiner Kraft die Liebe nicht ersticken können, von der sein Herz entbrannt war, er hat die Ketten sprengen können, mit denen seine Feinde ihn gebunden hatten, aber nicht die seiner Begierden und seiner Leidenschaften, er hat Feuer in die Ernte der andern gelegt, aber er hat alle Früchte seiner Tugend verloren durch das unreine Feuer, das in ihm für eine Frau brannte. Samson war dabei in eine Parallele zu dem antiken Herkules gestellt worden, der auch von solch unheiligem Feuer verzehrt ward; so schon von Eusebius, Philastrius, Augustinus[4].

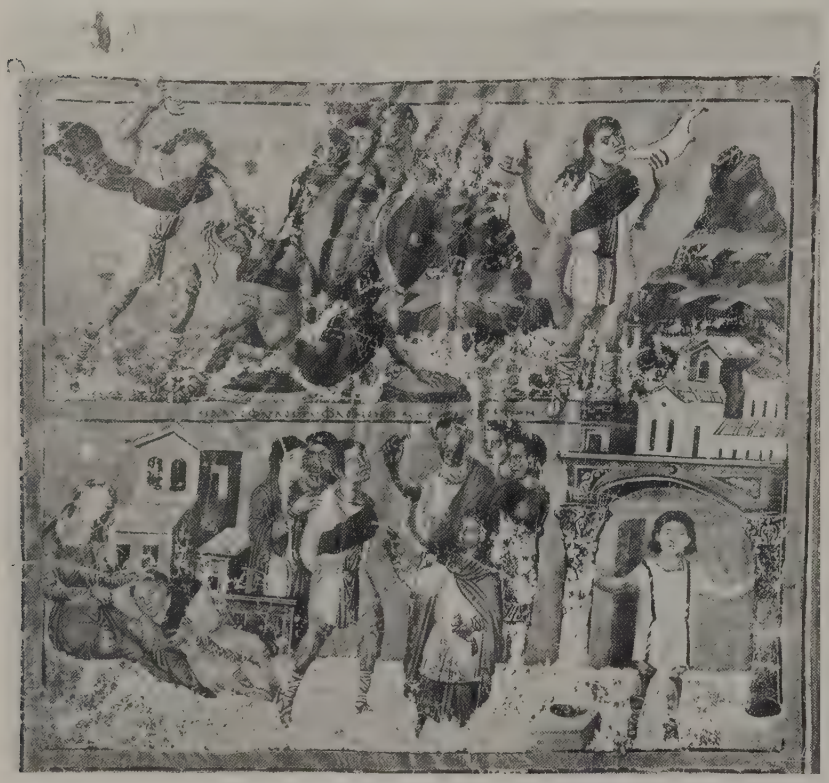


Fig. 118. Geschichte Samsons aus den Homilien des Gregor von Nazianz (nach Omont).

Samson tritt auch weder in den Martyrologien noch in den Leben der Heiligen auf; erst am Ende des 17. Jh. hat Adrien Baillet ihn in seine seltsame Sammlung der Heiligen des Alten Testamentes aufgenommen.

Für die ältere symbolisch-christologische Auffassung[5] von der Gestalt Samsons gibt etwa Calmet ein gutes Beispiel[6].

Mithra: Mélusine, recueil de mythologie, littérature populaire, traditions et usages VII, 1894, p. 194; VIII, 1896, p. 241. Die Bildersammlung, die P. Carus in seinem Buche The Story of Samson and its place in the religious development of mankind, Chicago 1907, gegeben hat, ist für eine Ikonographie des Helden gänzlich wertlos.

[2] Paulin. Nolan. ep. 23 ad Sever. n. 16.

[3] Gregorii Magni Homilia 21 in ev. Matthaei: Samson media nocte non solum exiit, sed etiam portas tulit: qui redemtor noster ante lucem resurgens, non solum liber de inferno exiit, sed etiam ipsa inferni claustra destruxit; portas tulit et montis verticem subiit, quia resurgendo claustra inferni abstulit et ascendendo coelorum regna penetravit.

[4] Eusebii Chron. ed. Schöne II, p. 54. — Philastrius, de haeres. c. 8. — Augustinus, De civitate Dei XVIII, 19.

[5] Adrien Baillet, Les vies des Saints de l'ancien testament, 1703, p. 515.

[6] Calmet, Commentarius literalis in librum Judicum, ed. J. D. Mansi, Würzburg 1790, p. 465: In Samsone rebusque ab illo gestis viva adeo vestigia imaginis Jesu Christi exhibentur, ut primo intuitu alterum in altero agnoscere necesse est. Im weiteren Text wird jeder einzelne Vorgang aus dem Leben des jüdischen Heros auf Christus gedeutet.

Samsons auf die leidende Kirche Christi bei Augustinus, In psalmos: Migne, Patrolog. lat. XXXVII, p. 1126; Samson als Typus des Sünders bei Paulinus Nolanus: Migne, P. l. LXI, p. 264.

Zur Samsongeschichte in ihrer Beziehung zu den antiken und orientalischen Traditionen vgl. Roskoff, Die Simsonsage nach ihrer Entstehung, Form und Bedeutung und der Heraklesmythus, 1860. — Steinthal, Die Sage von Simson: Zs. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft II, 1862, S. 149. — H. Stahn, Die Simsonsage. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung über Richter 13—16, Göttingen 1908 (daselbst S. 2—11 eine Geschichte der Simsonerklärung). Zu der Auffassung Stahns, der auf einen solaren Mythus hinweist, vgl. Teylers Theologisch Tijdschrift 1909, Nr. 1, u. Deutsche Literaturzeitung XXX, Nr. 15. Wichtig der Aufsatz von H. Gaidoz, Pépin-le-Bref, Samson et

Samson und David ergaben sich als sehr naheliegende alttestamentliche Parallelen, beide als Vorbilder Christi, als Symbol der Stärke, beide einen Löwen zerreißend; wie David mit der Schleuder den Goliath, so erlegt Samson mit dem Eselskinnbacken die Philister, wie David der Verführung durch Bethsabe erliegt, so Samson der Delila. Zusammengestellt scheinen beide Helden schon früh zu sein. Nebeneinander treten sie uns entgegen etwa an den Bronzetüren am Dom zu Augsburg[7], in den Handschriften des Dialogus de cruce Christi[8] oder an dem Nordportal der Kathedrale von Chartres, in einer Handschrift der Vulgata vom J. 1175 in der Kapitelsbibliothek zu Winchester (Nr. 106), wo David und Samson als Löwentöter abgebildet sind[9], noch später etwa in Wandmalereien in Stapleton church, Cumberland[10]. In der Biblia pauperum erscheinen Samson und David zusammen als Gegenstücke zu der Darstellung von Christus in der Vorhölle, Samson allein noch zur Himmelfahrt. In der Konstanzer Handschrift treten dazu die Inschriften: SAMPSON TE CHRISTE SATHANAM LEO DENOTAT ISTE. SIGNANS TE CHRISTE GOLYAM CONTERIT ISTE (dargestellt ist Samson mit dem Löwen kämpfend und David den Goliath tötend). OBSESSUS TURBIS SAMPSON VALVAS TULIT URBIS (zur Darstellung von Samson mit den Toren von Gaza auf dem Rücken)[11].

Auch in den bildlichen Darstellungen ist von Samson zu Herakles eine Brücke zu schlagen. In manchen der mittelalterlichen Samsonbilder dürfte die Erinnerung an den Löwenkampf des Herakles weiterleben: wie Herakles den Nemeischen Löwen gewürgt, so hat Samson seinem Löwen das Maul auseinander-

Fig. 119. Geschichte Samsons auf dem Marmorrelief aus Sancta Restituta zu Neapel.

gerissen. Eine Skulptur in Borgo San Donnino, die einen nackten Mann mit einem Löwen zeigt, wird als Samson gedeutet, die Inschrift FORTIS HERCULES läßt aber keinen Zweifel, daß ursprünglich der Kampf des Herakles mit dem Löwen dargestellt sein sollte[12]. Und neben Herakles ist es das Vorbild der Mithras-darstellungen, das in den mittelalterlichen Samsonbildern nachleben konnte: dieselbe Form der Gruppenbildung, des rittlings auf dem Tiere Sitzens. Darüber hinaus ist es schon die Vorstellung von Gilgamesch (Isdubar) Löwen erdrosselnd, die hier als Vorbild mitwirken konnte.

Der Graf Goblet d'Alviella hat schon darauf hingewiesen, daß für die Darstellung des Samson als des Löwentöters in der antiken und orientalischen Kunst ein Vorbild in dem Bilde des Mithra vorlag[13], und H. Gaidoz hat diesen Vergleich weiter ausgeführt[14]. Eine Brücke zwischen diesen beiden Typen wird endlich geschlagen durch die von Pippin dem Kleinen bei dem Mönch von St. Gallen berichtete Anekdote, daß der aquitanische Fürst einem Löwen und einem Stier mit einem Schlage die Köpfe abgetrennt habe[15],

---

[7] J. MERZ, Die Bildwerke an der Erztür des Augsburger Domes, Stuttgart 1855. — KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst II. S. 213. Der Kampf mit dem Löwen kommt hier dreimal vor.

[8] So München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 14159 saec. XII. Später in dem Evangeliar aus Kloster Metten (München, Cod. lat. 8201), wo Goliath und David als Gegenstück zu Samson mit dem Löwen erscheint, und noch auf dem Fußboden im Dom zu Siena.

[9] ROGER E. FRY, English illuminated manuscripts at the Burlington fine Arts Club: Burlington Magazine XIII, 1908, p. 261, pl. 1.

[10] C. E. KEYSER, List of buildings in Great Britain and Ireland, having mural and other decorations p. 237.

[11] LAIB u. SCHWARZ, Biblia pauperum. Nach dem Original in d. Lyceumsbibliothek z. Konstanz. Zürich 1867, Taf. 13, 14.

[12] G. B. TOSCHI, Le sculpture di Benedetto Antelami a Borgo San Donnino: Archivio storico dell' arte I, p. 20.

[13] GOBLET D'ALVIELLA, Quelques réflexions sur la persistance et la transmission des types iconographiques: Annales de la société d'archéologie de Bruxelles VIII, 1894. Diese Vermutung findet sich schon bei W. MENZEL, Christliche Symbolik, Regensburg 1854, II, S. 380.

[14] H. GAIDOZ a. a. O. i. d. Mélusine VII, p. 201.

[15] So beim Mönch von St. Gallen. Vgl. GASTON PARIS, La légende de Pépin-le-Bref: Mélanges Julien Havet, Paris 1895, p. 603.

im 13. und 14. Jh., bei Adenet le Roi und Jean d'Outremeuse, verschwindet der Stier, und es bleibt nur der Löwe übrig, der von dem König überwältigt wird.

Die volkstümliche Tradition sah denn auch in der Darstellung eines Königs auf einem Löwen an der Fassade von Notre-Dame in Paris oder in dem großen Saal des alten Palais der Könige von Frankreich, bei der Sainte-Chapelle in Paris den König Pippin, aber in beiden Fällen handelte es sich wohl sicherlich um ein Bild Davids oder Samsons[16].

Fig. 120. Gravierungen auf einer romanischen Bronzeschüssel des Kölner Kunstgewerbemuseums.

Die früheste Darstellung des Löwenkampfes ist uns wohl auf den vielleicht noch dem 6. Jh. angehörigen Seidenwebereien erhalten, die sassanidischen oder byzantinischen Ursprungs sind und das wohl ursprünglich für Herakles geschaffene Motiv auf Samson anwenden[17]. Ein ganzer Zyklus aus der Geschichte des Samson tritt uns dann schon in der bekannten Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz in Paris (Bibl. nat., Cod. graec. 510) entgegen. Auf fol. 347b ist hier in zwei Streifen übereinander die Geschichte erzählt — im ersten Akt das Heldentum, der junge Riese mit dem Eselskinnbacken die Philister erschlagend und dann triumphierend — im zweiten Akt der Fall des Helden und sein Tod: Samson im Schoße der Delila schlafend, Samson geblendet, zuletzt Samson das Haus der Philister einreißend (Fig. 118)[18]. Gleichzeitig findet sich die Erzählung in der Bibelsammlung Cod. graec. 923 zu Paris auf fol. 108b[19]. Auf ältere Vorbilder aus dem östlichen Kunstkreis geht auch zurück das Marmorrelief in der alten Kathedrale Sancta Restituta in Neapel, auf dem zwischen anderen Szenen die Geschichte Samsons dar-

---

[16] Die Tradition findet sich schon in den aus dem 13. Jh. stammenden XXIIII Manières de Vilain. Auch G. Paris a. a. O. p. 609 schließt sich ihr an. Vgl. De Guilhermy et Viollet-le-Duc, Description de Notre Dame, cathédrale de Paris, Paris 1856, p. 74. Über die zweite Darstellung vgl. G. Corrozet, Les antiquités de Paris, Paris 1551, p. 94.

[17] Jul. Lessing, Die Gewebesammlung des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin, Berlin 1900, Lief. 7. — Diehl, Manuel d'art byzantin p. 250. — Gaston Migeon, Les arts du tissu p. 21.

[18] H. Omont, Fac-Similés des miniatures des plus anciens man. grecs de la bibl. nat., Paris 1902, pl. 49. — H. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les man. grecs de la bibl. nat., Paris 1883, p. 82.

[19] Bordier a. a. O. p. 91. — Diehl, Manuel p. 351.

gestellt ist. Die Erzählung führt von rechts nach links: in zwei Szenen ist Samsons Kampf mit den Philistern abgebildet, ein Feld ist ganz gefüllt mit den aufgehäuften Leichen der Erschlagenen, dann erscheint Samson als Hirt auf dem Felde, Samson im Schoße der Delila geblendet, der blinde Samson das Haus der Philister einreißend[20] (Fig. 119). Endlich zeigt das Malerbuch vom Berge Athos, wie ein ganzer Kranz von Szenen aus dem Leben dieses Helden in den alttestamentlichen Kanon übergegangen ist, — sieben Vorgänge werden hier besonders beschrieben[21].

Am häufigsten tritt in der romanischen Zeit in Deutschland, Frankreich und Italien Samsons Kampf mit dem Löwen auf, ein Motiv, das sich vor allem schon wegen der abgeschlossenen und fast architektonischen Gruppe zum Schmuck der Tympana und Türstürze eignete. So erscheint der Vorgang auf einem Tympanon aus Soest, weiter auf dem Tympanon des romanischen Hauses in Mauriac[22], auf einer wohl rheinischen Skulptur um 1220 in der Vorhalle des Domes zu Lübeck, an dem Riesentor von St. Stefan zu Wien[23], an der Kirche zu Schöngrabern[24], an der Kapellenpforte in Schloß Tirol[25], auf dem Portal in Remagen[26].

Aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. stammen zwei Metallarbeiten, die ganze Zyklen von Darstellungen aus dem Leben Samsons tragen. Einmal eine romanische Bronzeschüssel rheinischen Ursprungs, die aus der Sammlung Lanna in das Kölner Kunstgewerbemuseum gelangt ist (Fig. 120) mit nicht weniger als acht Szenen aus der Geschichte Samsons, die wieder einem größeren Zyklus entnommen zu sein scheinen und nur von der Verkündigung der Geburt bis zur Tötung der Philister führen[27]. Auf dem 1181 voll-

Fig. 121. Tympanon vom Portal von St. Gertrude de Nivelles.

endeten Altaraufsatz des Nicolaus von Verdun in Klosterneuburg sind fünf Einzelszenen in Grubenemail dargestellt, je fünf Szenen aus dem Leben Isaaks und Christi sind dazu in Beziehungen gesetzt.

---

[20] E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, p. 775, pl. 34. — Venturi, Storia dell' arte Italiana III, p. 560. — Michel, Hist. de l'art I, II, p. 686. — Bollettino d'arte III, 1909, p. 232. Die Reliefs stammen von zwei Ambonen im Chor von S. Restituta (Capasso, Topografia della città di Napoli nel XI. secolo, 1895, p. 77).

[21] God. Schäfer, Das Malerbuch S. 127. Manue und seine Frau erhalten die Verheißung der Geburt des Samson von dem Engel. Samson tötet den Löwen. Samson treibt die Füchse mit den brennenden Schwänzen in die Felder. Samson tötet mit dem Eselskinnbacken tausend Feinde. Samson trägt die Tore der Stadt Gaza auf den Berg. Samson von den Feinden geblendet. Samson ergreift die zwei Säulen des Hauses und reißt es zusammen.

[22] A. Michel, Hist. de l'art I, II, p. 606.

[23] Abb. bei Melly, Das Riesentor von St. Stefan zu Wien, Wien 1850.

[24] G. Heider, Die romanische Kirche zu Schöngrabern, S. 157.

[25] Abb. bei J. Graus i. d. Zs. f. christl. Kunst XX, 1907, S. 13.

[26] St. Beissel, Die Skulpturen des Portals zu Remagen: Zs. f. christl. Kunst IX, 1896, Sp. 157.

[27] Vgl. Katalog der Sammlung Lanna (versteigert bei R. Lepke 1911) II, Nr. 1236. — Beschreibung u. Abbildung (darnach Fig. 120) i. d. XXI. Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln 1912, S. 14, 20. Die Bilder sind im Kreise angeordnet, durch Säulen getrennt und mit Inschriften versehen, die sich im Bogen über den Darstellungen ausspannen. In den Arkaden finden sich folgende Darstellungen:

1. Verkündigung der Geburt des Samson. Manues Opfer. Judic. XIII, 2. 3. 15 ff. Links bringen Manue und sein Weib ein Zicklein am Altar zum Opfer; über dem Altar erscheint in den Wolken die Halbfigur eines Engels. Inschrift: VOTIS NATUS ERIT SIBI QUE DEUS IPSE SACRAVIT.

2. Geburt Samsons. Judic. XIII, 24. Der Mutter wird von einer Dienerin das Kind entgegengehalten. Inschrift: ECCE PARIT STERILIS SIC URGENT IUSSA TONANTIS.

3. Samson überwindet den Löwen. Judic. XIV, 6. Inschrift: BRACHIA SAMSONIS DOMUERUNT ORA LEONIS.

Abgebildet sind: die Verkündiung der Geburt, die Beschneidung, Samson mit dem Löwen, Samson die Tore von Gaza tragend[28].

Auf dem Sturz über dem Portal der Kirche von St. Gertrude de Nivelles (Belgien) ist in der Mitte der Kampf mit dem Löwen, links Samson im Schoße der Dalila liegend, rechts die Blendung Samsons durch die Philister dargestellt[29]. An der Kathedrale von York ist Samson abgebildet, wie er, rittlings auf dem Löwen sitzend, ihm das Maul zerreißt, zur Linken ist Dalila mit ihrer Schere abgebildet[30].

Weiter wären zu nennen die Schilderungen des Kampfes mit dem Löwen auf den romanischen Reliefs im Museo civico zu Como[31] und an San Marcello Maggiore zu Capua[32], wo die an der Haupttür der Nordseite befindliche Gruppe die Inschrift trägt: DIVISIT SAMSON TOTUM PER FRUSTA LEONEM, am Hauptportal von San Giovanni in Brindisi[33], am Mittelportal von San Marco zu Venedig[34], an S. Michele zu Pavia[35], endlich in nordischen Beispielen auf dem romanischen Tympanon in Highworth (Wilts.)[36] oder am Portal des Libraires an der Kathedrale zu Rouen[37]. Gern kommt dann Samson mit dem Löwen auf romanischen Kapitälen vor, so in St. Seurin zu Bordeaux oder auf einem prachtvollen Stück im Archäologischen Museum zu Madrid (2. Abt., Saal I, Inv. 183), in der Abtei-

Fig. 122. Samson die Tore von Gaza davontragend auf einem Glasgemälde aus Alpiersbach in Stuttgart.

4. Vermählung Samsons. Judic. XIV, 1 ff. Inschrift: HIC ALIENIGENAE SAMSON COPULATUR AMICAE. Die Eltern führen ihm die Braut zu.

5. Samson gibt Rätsel auf. Judic. XIV, 12. Hinter einer Tafel sitzen vier Personen, in der Mitte Samson und sein Weib, wie sie ihn bittet, ihr die Lösung des Rätsels mitzuteilen. Inschrift: LETUS CONVIVIS PROPONIT ENIGMATA LETIS.

6. Samsons Weib teilt den Philistern, ihren Landsleuten, die Lösung des Rätsels mit. Judic. XIV, 13 ff. Inschrift: CIVIBUS AUXILIO SI POSSIS ADESSE MEMENTO.

Die beiden folgenden Darstellungen sind vertauscht.

7. Samson verteilt die Kleider aus Askalon. Judic. XIV, 19. Inschrift: UT FERIT EXUVIAS CONSURGIT IN ASCOLONIAS.

8. Samson eilt nach Askalon und erschlägt dort eine Anzahl Philister. Inschrift: HIC GRAVITER CESIS VESTES PARTITUR AMICIS.

Über die ganze Gruppe dieser sogenannten Hansaschüsseln, in die das Kölner Exemplar gehört, vgl. A. KISA, Die gravierten Metallschüsseln d. 12. u. 13. Jh.: Zs. f. christl. Kunst XVIII, 1905, Sp. 227.

[28] KARL DREXLER, Der Verduner Altar, Ein Emailwerk des 12. Jh. im Stift Klosterneuburg bei Wien, Wien 1903. — Die typologischen Reihen gegeben bei HEIDER, Die Kirche zu Schöngrabern, S. 170.

[29] Abguß im Museum des Trocadéro zu Paris I 47 (1135). Vgl. ENLART et ROUSSEL, Catalogue général ill. du musée de sculpture comparée, Paris 1910, p. 254.

[30] J. BRITTON, The History of the metropolitan church of York, 1819, pl. XX.

[31] VENTURI, Storia III, p. 146.

[32] VENTURI, Storia III, p. 536. — H. W. SCHULZ, Denkmäler der Kunst d. Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, II, S. 165.

[33] M. WACKERNAGEL, Die Plastik d. XI. u. XII. Jh. in Apulien (Kunstgeschichtliche Forschungen II, 1911), S. 108.

[34] v. D. GABELENTZ, Die mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 172.

[35] DARTEIN, Architecture Lombarde, pl. 57.

[36] PRIOR and GARDNER, An account of mediaeval figure sculpture in England, Cambridge 1912, p. 161. Häufig findet sich das Samsonthema auch auf den Misericordien der englischen Chorstühle angeschlagen. In Ripon trägt Samson die Tore von Gaza fort, in Gloucester (wie außerhalb Englands in Amiens, Montbenoit, Doubs, Hoogstraeten) schneidet ihm Dalila das Haar ab, in Hereford wird Samson gefesselt, der Kampf mit dem Löwen ist in Norwich, Beverley St. Mary und Ely abgebildet. Vgl. FRANCIS BOND, Wood carvings in English churchs. I. Misericords, London 1910, p. 136.

[37] LOUISE PILLION, Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen, Paris 1907, p. 149.

kirche zu Vezelay, in Saint-André-le-Bas zu Vienne, in Saint-Sauveur zu Nevers, Saint-Etienne zu Bourges, Saint-Germain des Prés zu Paris, N. D. de la Coudre und N. D. zu Vieux-Parthenay, in Moissac, an der alten Kathedrale zu Genf[38]. Eine ganze Reihe von Beispielen weisen die alten Kirchen der Gironde auf. Es kommt bei diesen Darstellungen auch die eine Seite der alten kirchlichen Tiersymbolik zu Worte, die in dem Löwen das Abbild des Teufels und des Bösen sah[39].

Und endlich wären Beispiele derselben Szene aus der Kleinkunst zu nennen: auf einem romanischen Brettspiel im Berliner Museum[40], auf dem Turmreliquiar im Schatz zu Conques[41], auf einem Elfenbeinkamm des 11. Jh. im Louvre[42], auf dem sogenannten Coffret de St. Louis ebenda[43]. Um das Jahr 1180 hat dann der Meister Nicolas von Verdun in einer prachtvoll bewegten Zeichnung seines Altaraufsatzes von Klosterneuburg den Typus für die Darstellung des Löwenkampfes Samsons festgestellt[44].

Sehr viel seltener begegnet uns die Schilderung von Samson mit den Toren von Gaza. In einem rheinischen Email des 12. Jh. im Britischen Museum (Franks Collection) trägt Samson in einem phantastischen langen geschlitzten Gewand beide Tore der Stadt bequem unter den Armen fort. Auf dem Flügelaltar des Godefroid de Claire aus Alton Tower im Victoria und Albert Museum zu London zeigt ein Email auf dem rechten Flügel Samson mit Speer und Schild, der zwei Türflügel auf der linken Schulter trägt[45].

Ein Einzelstück, offenbar aus einer größeren Serie mit Darstellungen der Geschichte Samsons, ist das aus Kloster Alpirsbach stammende Fenster, das in die Sammlung des Landesmuseums zu Stuttgart gekommen ist (Fig. 122)[46] — es zeigt Samson vor der Stadt Gaza, die Tore auf seinem Rücken davontragend.

Samson als Held über die Philister triumphierend tritt auf dem bekannten Deckengemälde im Kapitelsaale zu Brauweiler auf (s. u.)[47]. In den Bilderhandschriften erscheint Samson sehr häufig, der spätere Löwenkampf allein in den Zeichnungen nach dem Credo des Joinville in Paris (Bibl. nat., Cod. lat. 11907 fol. 231)[48], der Löwenkampf, Samson mit den Toren von Gaza und Samson die Säulen des Tempels einreißend in dem Psalter des St. Louis in Leyden, besonders häufig in englischen Handschriften[49]; in Queen Mary's Psalter (Brit. Mus. Ms. Reg. 2. B. VII) ist die Geschichte Samsons in nicht weniger als siebzehn Szenen vom Gebet seiner Eltern bis zum Einsturz des Hauses der Philister erzählt[50].

---

[38] Vgl. die Aufzählungen von Abbé Crosnier in Bulletin monumental XIV, 1848, p. 100. — H. Gaidoz i. d. Mélusine VII, p. 196. — Barbier de Montault, Traité d'iconographie chrétienne, Paris 1890, II, p. 60. — G. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, Wien 1849, S. 22. — J. Adeline, Les sculptures grotesques et symboliques, Rouen 1878, p. 214, p. 38, 43. — Congrès archéologique de France. LXXIV, Avallon, p. 1907. — J. A. Brutails, Les vieilles églises de la Gironde, Bordeaux 1912, p. 226.

[39] G. Heider, Über Tiersymbolik und das Symbol des Löwen in der christlichen Kunst, Wien 1849, S. 22. — Ders., Die romanische Kirche zu Schöngrabern, S. 168. — J. Kreuser, Christlicher Kirchenbau, Symbolik-Vorlesungen, Brixen 1868, I, S. 429. Über die Deutung des Löwen bei den Kirchenvätern führt Kreuser eine Menge von Stellen an.

[40] Mit der Inschrift: samson hunc fortem fortis viceratque leonem. Abb. bei v. Hefner-Alteneck, Trachten und Gerätschaften II, S. 13, Taf. 98.

[41] A. Bouillet et L. Servières, Sainte Foy, Rodez 1900, p. 218. — Bouillet im Bull. mon. LXV, 1901, pl. zu p. 138.

[42] E. Molinier, Catalogue des ivoires du Louvre, pl. zu p. 48.

[43] Limoger Arbeit d. 13. Jh. (in der Apollogalerie acqu. 1858). Vgl. auch die Zeichnungen zu dem Credo de Joinville (Bibl. nat., Cod. lat. 11907). Abgeb. Fond. Piot, Mon. et mém. XVI, 1909, pl. VII. Vgl. unten Anm. 48.

[44] Karl Drexler, Der Verduner Altar, Taf. 13. — Ch. de Linas, La châsse de Gimel et les anciens monuments de l'émaillerie, Paris 1883, p. 29.

[45] Victoria u. Albert Mus. 4757—1858. Umschrift: sic fractis portis deus aufert debita morpis (so).

[46] Abb. bei Leo Balet, Schwäbische Glasmalerei, Stuttgart 1912, Taf. I, S. 2, 60.

Farb. Abb. schon bei Graf Stillfried, Altertümer und Kunstdenkmale des erlauchten Hauses Hohenzollern N. F. I, 1859, S. 4. — Kolb, Glasmalereien d. Mittelalters u. d. Renaissance, Stuttgart 1877, Taf. 31. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei, S. 212.

[47] aus'm Weerth, Wandmalereien in den Rheinlanden, Taf. IX, 11, S. 5.

[48] Fondation Piot, Mon. et mém. XVI, 1909, pl. VII.

[49] Vgl. die Aufzählung von Darstellungen bei Birch Gray and Jenner, Early drawings and illuminations in the British Museum, London 1879, p. 261.

[50] N. H. J. Westlake and W. Purdue, The illustrations of old testament history in Queen Mary's Psalter, London 1865, pl. 70—78. David und Goliath in den spätgotischen Wandmalereien von Odensala Kyrka: Sigurd Curman u. Johnny Roosval, Sveriges Kyrkor. Uppland IV, I, S. 81.

David.

David ist schon der alten Kirche ein Prototyp Christi, sein Kampf mit Goliath ist ein Vorbild des Sieges des Salvators über Satan, nach der Deutung Augustins: In figura Christi David, sicut Golias in figura diaboli: et quod David prostravit Goliam, Christus est, qui occidit diabolum[51]. Und daneben wird der Kampf Davids gedeutet auf den Kampf der ersten Christen und Märtyrer, die waffenlos, aber mutig dem übermächtigen Feinde entgegengehen, und zuletzt auf den Kampf eines jeden Christen.

David mit der Schleuder ist schon ein der altchristlichen Kunst nicht unbekannter Vorwurf, er erscheint schon auf einem Deckengemälde des Coemeteriums des h. Callistus, er tritt uns als eines der Vorbilder Christi gegenüber, sein Sieg über Goliath als ein Vorbild des Triumphes Christi über Satan. Den Kampf Davids mit Goliath finden wir bereits auf altchristlichen Sarkophagen, auf einem Sarkophag im Dom zu Ancona[52], auf gallischen Sarkophagen[53], er kommt dann auf der Lipsanothek von Brescia[54] vor. Weiter aber bringen schon die Miniaturen der Quedlinburger Itala-Fragmente in Berlin, die um die Wende des 4. zum 5. Jh. entstanden sind, die Reste eines großen Zyklus, vierzehn Bilder zur Geschichte Samuels und Sauls und Abners und Davids — aber keines, das dem Zyklus von St. Gereon entspricht[55]. Die Kirchentür des h. Ambrosius in Mailand gibt vielleicht als frühestes plastisches Denkmal uns den Beweis von dem Bestehen eines Zyklus von Darstellungen aus dem Leben Davids schon in der Zeit des 4. Jh.[56] (Fig. 123).

Fig. 123. Geschichte Davids auf der Tür des h. Ambrosius in Mailand.

Das später so gern verwendete Titelbild zum Psalter, das den König David mit seinen

[51] Augustini Enarratio I in psalm. 33, n. 4. Vgl. Kraus, Realenzyklopädie I, S. 345. — Kaufmann, Handbuch der christlichen Archäologie, S. 342. — Sauer, Symbolik d. Kirchengebäudes, Index S. 394. — J. Kreuser, Christlicher Kirchenbau. Symbolik-Vorlesungen, Brixen 1868, I, S. 324. — Die Stellen über die typologische Deutung Davids von der altchristlichen Zeit bis ins 13. Jh. zusammengestellt i. d. Index generalis et specialis partologiae latinae II, 1862, p. 244, 281. Vor allem reichlich die Erwähnungen bei Augustinus, Ambrosius, Gregorius Magnus. Augustinus, Sermones de tempore. Sermo 179: Qui (ursus et leo) pro eo, quod de ovibus David aliquid invadere ausi sunt: ipsius David virtute sunt suffocati. Hoc totum quod tunc in David legimus figuratum, in domino nostro Jesu Christo cognoscimus esse completum. Tunc enim et leonem et ursum strangulavit, quando ad inferna descendens omnes de eorum faunibus liberavit. Venit ergo David et invenit Judaeorum populum in valle Terebinthi positum, ut contra allophylos dimicaret, quia venturus erat verus David Christus, ut de convalle peccatorum sive lacrimarum humanum genus erigeret.

[52] In der Krypta des Domes. Auf dem Deckel dargestellt links Goliath mit Schild, rechts David, in der Rechten eine Schleuder haltend, in der Linken eine Keule (?), beider Gesichter abgeschlagen.

[53] Le Blant, Les sarcophages chrétiens d'Arles pl. 20. — Ders., Les sarcophages chrétiens de la Gaule Nr. 17, 21, 22, 35. — Garrucci, Storia V, pl. 341. Auf dem einen Sarkophag in Marseille auch die Szene, wie David dem König Saul das abgeschnittene Haupt Goliaths vorführt.

[54] Odorici, Antichità crist. di Brescia pl. 5[B]. — Garrucci, Storia VI, p. 63, pl. 441. — Cabrol, Dictionnaire II, p. 1154.

[55] Victor Schultze, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen der Kgl. Bibl. zu Berlin, München 1898. — Vgl. Wilhelm Lüdtke, Untersuchungen zu den Miniaturen der Wiener Genesis, Greifswald 1897, S. 39.

[56] Ad. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur, Straßburg 1902. Zur Kunstgeschichte des Auslandes VII.

Die Tür ist wohl um 380 entstanden, unter dem Einfluß des Ambrosius selbst, aber 1750 barbarisch restauriert. Die einzelnen Szenen sind: David bei seiner Herde als Triumphator über Löwe und Bär (Taf. II), David zur Salbung berufen und durch Samuel gesalbt (Taf. II), Isai führt David dem Saul zu (Taf. V, 1), David vertreibt den bösen Geist aus Saul (Taf. III, 2), David meldet sich bei Saul zum Kampfe gegen Goliath (Taf. III, 1), Saul legt David die Rüstung zum Kampfe an, David verabschiedet sich zum Kampfe (Taf. IV), Davids Sieg über Goliath (Taf. V, 2). Die übrigen Szenen erneut.

Tänzern und Musikern zeigt, findet sich schon ausgebildet in der christlichen Topographie des Cosmas Indicopleustes — die berühmte Handschrift der Vaticana (Nr. 699) wie die Kopien der Laurentiana in Florenz und vom Berge Sinai gehen wohl alle zurück auf ein wahrscheinlich in Alexandria entstandenes Original des 6. Jh., in dem noch ältere und weiter aus dem Osten kommende Vorbilder verarbeitet sind. Die Darstellung zeigt hier den König David auf einem reichen Kissenthron sitzend, vor ihm zwei Tänzerinnen, rechts und links je drei übereinandergeordnete Chöre von Musikern[57].

Der Zeit vom 5. bis 7. Jh. gehören dann zwei vollständige Zyklen an, in dem Silberschatz von Cypern und den Fresken von Baouît. Eine der Kapellen in der merkwürdigen Klosteranlage von Baouît am westlichen Ufer des Nil, östlich von Deirout-el-Chérif gelegen[58], enthält einen Kreis von Darstellungen, der als ein in sich geschlossener erscheint. In der dritten der von Jean Clédat ausgegrabenen Kapellen umzieht ein breiter Fries die Wände — mit quadratischen Feldern, die mit einem großen Mäanderornament gefüllt sind, wechseln quadratische Rahmen, die die Szenen aus dem Leben Davids enthalten. Von ihnen sind neun gut konserviert, drei untergegangen. Dargestellt sind die folgenden Szenen: Die Wahl Samuels (I. Sam. XVI, v. 5—10) — die Wahl Davids (I. Sam. XVI, v. 12—13) — David dem König Saul vorgestellt (I. Sam. XVI, v. 17) — David vor Saul musizierend (I. Sam. XIX, v. 9—10) — David, bekleidet mit den Waffen Sauls, rüstet sich zum Kampf mit Goliath (I. Sam. XVII, v. 38) — David mit Goliath kämpfend (I. Sam. XVII) (Fig. 124a) — David schlägt dem Goliath das Haupt ab (I. Sam. XVII) (Fig. 124b) — David bei Abimelech (I. Sam. XXI) — David und Jonathan (I. Sam. XX, v. 20).

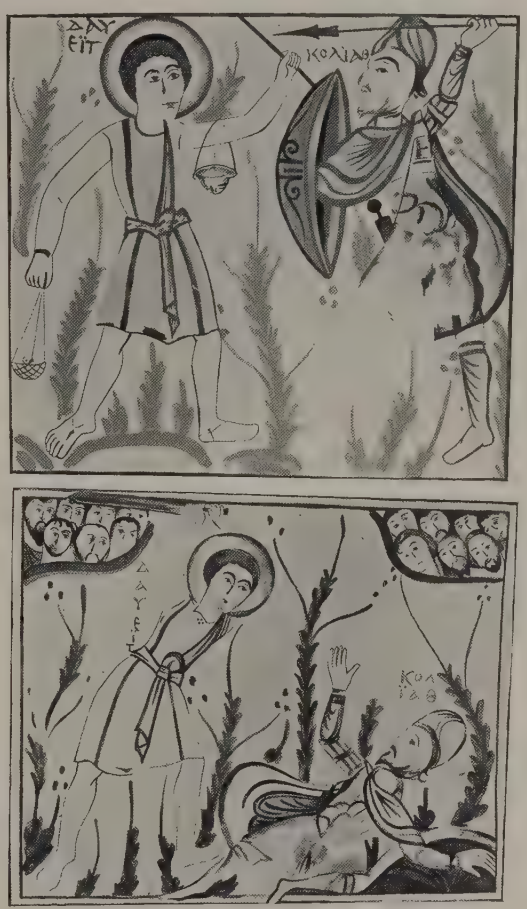


Fig. 124. David und Goliath aus den Wandmalereien von Baouît (nach Clédat).

Jener Fund, der im J. 1902 auf Cypern gemacht worden ist, ist jetzt leider zersplittert, fünf der Schalen sind in dem Museum von Nicosia zurückgeblieben, fünf sind in die Sammlung von Pierpont Morgan gelangt. Neun von ihnen enthalten einen Zyklus aus dem Leben Davids. Die auf den vier größeren Platten gegebenen Darstellungen sind: David vor Saul, David Sauls Rüstung anlegend, David von Samuel gesalbt, Hochzeit Davids. Die Szenen auf den kleineren Platten geben: der Bote Samuels vor David, David den Bären tötend, David den Löwen tötend, David mit einem Krieger redend (Jonathan). Auf dem letzten größten Schild erscheint der Kampf mit Goliath in drei Momenten[59].

[57] Garrucci, Storia I, pl. 146. — Labarte, Hist. des arts industriels II, pl. 45. — C. Stornajolo, Le miniature della topografia cristiana di Cosmas Indicopleustes (Codices e Vaticanis selecti), Mailand 1908, pl. 10. — Über die Einordnung vgl. zusammenfassend Dalton, Byzantine art p. 462. In einer anderen in Alexandria entstandenen frühen Bilderhandschrift, der Weltchronik der Sammlung Golenišščev, findet sich vielleicht die Szene der Salbung Davids durch Samuel dargestellt (Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik: Denkschriften d. bayr. Akad. d. Wiss., phil. hist. Kl. LI, 1906, S. 138).

[58] Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît: Mémoires publiés par les membres de l'institut français d'archéologie orientale du Caire XII, Cairo 1904, pl. XVI. David vor Saul spielend pl. XVII. David sich zum Kampfe mit Goliath rüstend pl. XVIII. Kampf zwischen David und Goliath pl. XIX. David dem Goliath das Haupt abschlagend. J. Clédat auch ausführlich in Cabrols Dictionnaire II, p. 203. — Diehl, Manuel p. 65. — Dalton, Byz. art. p. 283. Über das Kloster und seine Geschichte vgl. M. W. Crum, Der hl. Apollo und das Kloster von Bawît: Zeitschrift für Ägyptische Sprache XL, 1902.

[59] Vgl. über den Fund O. M. Dalton, A second silver treasure from Cyprus: Archaeologia LX, p. 21. — Ders.,

Fig. 125. Geschichte Davids auf dem Elfenbeinkästchen des Museum Kircherianum in Rom.

Dalton hat bei der Veröffentlichung dieser Silberplatten ausgesprochen, daß ihre Darstellungen wohl auf illustrierte Manuskripte zurückgingen, und zwar auf Psalterhandschriften, und daß man danach die illustrierten Psalter, von denen uns über das 9. Jh. hinaus kein Exemplar erhalten ist, weiter zurückführen müsse. Nach dem frühen Vorkommen von Darstellungen aus dem Leben Davids in den Genesisillustrationen, wie sie die Quedlinburger Fragmente zeigen, kann es zweifelhaft sein, ob Psalterbilder oder Bibelillustrationen die Vorbilder abgegeben haben — in jedem Falle aber wird man für die cyprischen Silberarbeiten ebenso wie für die noch wesentlich früheren Mailänder Holzschnitzereien Zeichnungen und Malereien als die Vorbilder annehmen können.

Daß die weiteren Träger und die Vermittler der Tradition in den Darstellungen aus dem Leben Davids die Psalterillustrationen sind, kann nicht zweifelhaft sein. Wir müssen freilich hier über die doch nur zufällig erhaltenen Handschriften noch etwas weiter hinaufgehen[60]. Für die beiden von Tikkanen zuerst aufgestellten Gruppen des griechischen Psalters, den aristokratischen und den mönchisch-theologischen Typus muß man ältere Vorbilder, der späthellenistischen Periode noch angehörig, annehmen. Baumstark hat die Anfänge der Psalterillustration in Syrien und Palästina gesucht[61], und Strzygowski möchte für den serbischen Psalter und die von ihm vertretene Gruppe ein Original und Vorbild in dem mesopotamisch-syrischen Kunstkreis annehmen[62]. Auch der Utrecht-Psalter als die früheste zyklische Psalterillustration im Norden setzt eine Vorlage etwa aus dem 5. Jh. voraus[63].

Schon die ersten der erhaltenen illustrierten Handschriften geben uns nun mehr oder minder geschlossene Zyklen von Darstellungen aus dem Leben Davids[64]. In dem Hauptwerk der aristokratischen

---

Byzantine plate and jewellery from Cyprus in Mr. Morgans Collection: The Burlington Magazine X, 1907, p. 355. — J. Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. XVI, S. 742. — G. Stuhlfauth, Kirchliche Kunst 1908, S. 1335. — Diehl, Manuel d'art byzantin p. 294. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 574, Abb. Fig. 57—62, 358. Ich habe die Originale nie gesehen; nach den Abbildungen sind sie mir von jeher als in mehr als in einer Hinsicht verdächtig vorgekommen. Die letzte datierbare bei dem Schatz gefundene Münze ist von Constans II (642—668) — das würde auch das letzte Datum für den Fund sein.

[60] Zu der ganzen Entwicklung vgl. A. Springer, Die Psalterillustration im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter: Abh. d. Kgl. Sächs. Ges. d. Wiss., phil. hist. Kl. VIII, 1880, S. 189. — J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter I (3 Hefte), Abdruck a. d. Acta societatis scientiarum Fennicae. — Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim, Berlin 1895. — Jos. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters in München: Denkschriften d. Wiener Akademie d. Wissenschaften, phil. hist. Kl. LII, 1902, S. 6, (S. 87 über die gesamte Psalterfrage). — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 464 ff.

[61] A. Baumstark, Frühchristlich-syrische Psalterillustration: Oriens christianus 1905, p. 295.

[62] Strzygowski, Serbischer Psalter S. 7, 87, 135. — Baumstark in seiner Besprechung des genannten Werkes stimmt zumal aus liturgischen Gründen Strzygowski bei, Bedenken bei G. Millet i. d. Revue archéol. 1908, I, p. 171.

[63] H. Graeven, Die Vorlage des Utrecht-Psalters: Repertorium f. Kunstwissenschaft XXI, 1898, S. 28.

[64] Strzygowski, Serbischer Psalter a. a. O. S. 13 gibt schon eine Übersicht über die Zyklen aus dem Leben Davids in den griechischen Psalterhandschriften.

Gruppe, dem aus dem 10. Jh. stammenden Psalter Cod. graec. 139 der Bibliothèque nationale zu Paris, ist ein Zyklus von acht Szenen aus dem Leben Davids gegeben: David die Leier spielend, David den Löwen und den Bären bekämpfend, David gesalbt von Samuel, David kämpft mit Goliath, die Töchter Israels tanzen vor Saul, die Krönung Davids, der auf den Schild erhoben wird, David in königlichem Gewand, David von Nathan gestraft. Die Vorgänge sind begleitet und erläutert durch beigegebene allegorische Personifikationen. Der große Psalter der Marciana in Venedig[65], der für Basilius II. um das J. 1000 geschrieben ist, enthält sechs Bilder auf einem Blatt: David von Samuel gesalbt, David tötet den Bären und den Löwen, Kampf mit Goliath, David vor Saul, David vor Nathan[66]. Das Kloster zu Vatopedi auf dem Berge Athos birgt eine Replik dieses Typus in dem Psalter Nr. 609, der vor dem eigentlichen Text diesen Zyklus fast vollständig in acht Bildern wiedergibt[67]. Dargestellt sind: David die Leier spielend, David den Löwen tötend, David von Samuel gesalbt, David kämpft mit Goliath, David schneidet dem gefällten Goliath das Haupt ab, Heimritt des Siegers David, der Goliaths Haupt auf einer Lanze trägt, David bei seiner Krönung auf den Schild gehoben, der thronende David.

Aber auch bei der anderen Gruppe des griechischen Psalters, der mönchisch-theologischen Redaktion, die an Stelle der großen ganzseitigen Bilder die Marginalillustrationen vorzieht, ist schon im Anfang ein vollständiger Zyklus zum Leben Davids ausgebildet. Der Psalter Chludov in Moskau[68], die Handschrift des Klosters Pantokrator auf den Berg Athos (Nr. 61)[69], dazu spätere Codices geben wieder die Hauptszenen. Der Hamilton-Psalter im Kupferstichkabinett zu Berlin bringt fünf große Bilder zur Geschichte Davids mit acht Darstellungen: David die Schafe hütend, David die Leier schlagend und als Hirte von einem Engel geführt, David gesalbt und David den Goliath tötend, David schneidet Goliath den Kopf ab und triumphiert, David als Dichter des Psalters[70].

Der serbische Psalter in München endlich, ein spätes Werk des 14. Jh., das aber ein dem ersten Jahrtausend angehöriges Vorbild voraussetzt, bringt von historischen Bildern (David erscheint auch sonst wiederholt als Verfasser): David von Samuel gesalbt, David wird gehuldigt, David verfaßt den Psalter,

---

[65] Vgl. Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les man. grecs de la bibl. nat. p. 108. — L. Delisle, Les collections de Bastard d'Estang p. 261. — H. Omont, Facsimilés des miniatures des man. grecs de la bibl. nat. pl. 1—8, vgl. den Text p. 4. Die Reue Davids und David zum König gesalbt auch in den Homilien des Gregor von Nazianz (Bibl. nat., Ms. grec. 510, fol. 143b). Vgl. Omont pl. 33, 37. In der aus dem 11. Jh. stammenden griechischen Bibel der Vaticana (Cod. Reg. graec. 1) ist die Salbung Davids dargestellt und David mit Bethsabe (Beissel, Vatikanische Miniaturen S. 21. — Miniature della biblia Cod. Vat. regin. grec. I. Coll. paleograf. Vat. I, Mailand 1905, pl. 12, 18).

[66] Abb. bei Dalton, Byzantine art p. 469. Die Darstellungen sind in vielem den Szenen auf den Silberschilden von Cyprus auffällig ähnlich.

[67] G. Millet bei Michel, Hist. de l'art I, I, p. 221. — H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, S. 207.

[68] Kondakoff, Miniaturen eines griechischen Psalters des 9. Jh. d. Sammlung Chludov i. Moskau, Moskau 1878 (russ.).

[69] Abb. bei Dalton, Byz. art. p. 467. Vgl. über die Hs. Brockhaus a. a. O. S. 177, Taf. 17—20.

[70] Die Handschrift (Berlin, Kupferstichkabinett, Cod. Hamilton 549 saec. XII) gehört nur in den Vorbildern ihrer Illustrationen in diesen Kreis, sie ist in der Ausführung dem abendländischen Kunstkreis zuzurechnen. Vgl. Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 18. — Strzygowski, Serbischer Psalter S. 8.

Fig. 126. Szenen aus der Geschichte Davids in der Bibel von San Callisto.

Siebzig Männer antworten David, Absalom verfolgt David, Saul verfolgt David, David von Nathan gestraft, David sich vor Saul verbergend, David in dem Hause von Cedern, David in Geta gefesselt, David von Saul verfolgt, David von dem Heer beschützt, David und die in den Klotz Gespannten, David die Leier schlagend, David vor Absalom beschützt, endlich noch einmal ein ganzseitiges Bild mit vier Szenen: David die Leier schlagend, David den Löwen und den Bären tötend, David erschlägt den Goliath, David schlägt dem Goliath das Haupt ab[71].

Von Denkmälern aus dem byzantinischen Kunstkreis vom Ende des ersten Jahrtausends würden noch zu nennen sein die Wandmalereien in St. Maria Antiqua zu Rom, in denen der Kampf zwischen David und Goliath abgebildet ist, wobei David über dem niedergeworfenen Riesen steht[72], und ein wohl noch dem 9. Jh. angehöriges Elfenbeinkästchen des Museums Kircherianum in Rom, das auf den vier Seiten vierzehn Szenen aus dem Leben Davids gibt, ersichtlich einem älteren, wohl in einem Psalter vorliegenden Zyklus nachgebildet[73]. Dargestellt ist auf der einen Langseite die Geburt Davids, David bei seinen Eltern, David als Hirt, David den Löwen tötend; auf der ersten Schmalseite David von Samuel gesalbt und David vor Saul spielend; auf der zweiten Langseite der Kampf mit Goliath und David dem Goliath das Haupt abschlagend, auf der letzten Langseite David trägt im Triumph das Haupt Goliaths heim, er freit Michal und wird von ihr im Korb die Stadtmauer hinunter gelassen und gerettet. Auf dem Deckel David und Abimelech, die Szene, wie David dem schlafenden Saul einen Zipfel seines Gewandes abschneidet und diesen dann vorzeigt, David in der Priesterstadt Nobe (Fig. 125). Wie in der späten byzantinisch-orien-

Fig. 127. Davids Salbung aus dem Psalterium aureum von St. Gallen.

[71] STRZYGOWSKI, Min. d. serb. Psalters Taf. 3, 4, 7, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 30, 40, 46.

STRZYGOWSKI gibt S. 68 Anm. zu Taf. 46 (dem Blatt mit den vier Einzelszenen) die Illustrationen aus dem Cod. Barberinus III, 91, dem kirchenslavischen Psalter zu Kiew v. J. 1397 u. d. Cod. Vaticanus 1927 an. Barb.: David die Leier spielend, Kampf mit dem Löwen, Tötung des Bären. Kiew: David die Leier spielend, David den Löwen tötend, David gesalbt, David und Goliath. Vatic.: Der leierschlagende David zur Salbung geführt, David kämpft mit Goliath, Davids Triumph zu Pferde. Bei N. P. DE LIKHATCHEFF, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie Russe, 1907, Atlas I, pl. 411, 412 (848—851) sind aus einer Hs. der Bibl. publ. fonds Bouslaïev vier Miniaturen mitgeteilt mit sechs Darstellungen: David tötet den Löwen, Kampf des David mit Goliath, David zeigt Saul das abgeschlagene Haupt des Goliath, David tanzt vor der Bundeslade, ein Engel zeigt ihm seinen Tod an, David die Leier spielend. Die Erhöhung Davids in dem Psalterium Cod. Vatic. Palat. grec. 381 saec. XI. neben der Darstellung des leierspielenden David als Hirten (Coll. paleograf. Vat. I, Mailand 1905, pl. 19, 20). Der gekrönte David auf einem Schild getragen aus einem byzantin. Psalter d. 10. Jh. der Bibl. nat. zu Paris bei SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine I, p. 285.

[72] W. DE GRÜNEISEN, Sainte Marie antique p. 162, Fig. 124.

[73] GUSTAV SCHLUMBERGER, Un coffret byzantin d'ivoire du musée Kircher à Rome: Fondation Piot. Mon. et mém. VI, 1899, pl. XVIII, p. 191. — Ders., L'épopée Byzantine à la fin du X[e] siècle. II. Basile II. Abb. p. 16, 24, 25, 28, 29. — WESTWOOD, Catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum 1876, p. 354. — VENTURI, Storia dell'arte Italiana II, p. 599. — DALTON, Byz. art. p. 221. — Photographien von H. Graeven in seinen Aufnahmen, ser. II, Nr. 57—61. Das Kästchen gehört zu der Gruppe der bekannten byzantinischen Kästchen, die Graeven im Jahrbuch der Kunstsammlungen d. Allerh. Kaiserhauses XX, S. 25 zusammengestellt hat. Es ist vielleicht ein Hochzeitskästchen, die Wahl der Szenen aus dem Leben Davids könnte auf einen Fürsten mit diesem Namen deuten. STRZYGOWSKI (Byzantin. Zs. X, 1901, S. 729) weist auf den Bagratidenprinzen David, der 894 starb, hin.

talischen Kunst die Geschichte Davids ihre Ausbildung gefunden, zeigt dann das Malerbuch vom Berge Athos, in dem sechs Einzelszenen aufgeführt und beschrieben werden[74].

In den abendländischen Handschriften sind so große Zyklen etwas Seltenes. Der Utrecht-Psalter hat als Illustrationen zu dem apokryphen Psalm in einem Felde drei Szenen, der König vor seinem Hause, inmitten seines Gefolges thronend, David die Schafe weidend, David als Sieger mit dem Haupte Goliaths — und dann als Illustration zu Ps. 50 die Strafpredigt Nathans[75].

Die Darstellung von David als Sänger, die wir schon in der Topographia des Cosmas vorgebildet fanden, erhält in der nordischen Kunst ihre besondere Ausgestaltung. David als Sänger oder mit seinen Chören tanzend erscheint dann wirklich vom nächsten Jahrhundert ab als das eigentliche Titelbild zum Psalter. Es findet sich schon in dem frühen dem 8. Jh. angehörigen Canterbury-Psalter des Britischen Museums (Bibl. Cott. Vesp. A I), wo David, die Leier spielend, auf seinem Throne unter einem säulengetragenen Bogen sitzt, um ihn zwei Cymbalschläger, zwei Hornbläser und zwei Tanzende[76] und dem um 800 geschriebenen Kommentar zu den Psalmen in der Cathedralbibliothek zu Durham[77]. Der thronende David mit der Lyra zwischen zwei Cymbalschlägern und zwei Tänzern erscheint auch im Psalterium aureum von St. Gallen[78], sitzend, aber ohne Gefolge auch in dem früher im Besitz von Ellis und White in London befindlichen Psalter[79]; in der Bibel von San Callisto steht David mit der Leier unter einer Säulenstellung zwischen zwei Bewaffneten, vor ihm zwei Sänger, zwei Sangesmeister und noch drei Musiker[80]. Mit den Chorführern schreibend erscheint David im Folchard-Psalter zu St. Gallen. In dem Psalter Karls des Kahlen in Paris[81] wie in der Bibel Karls des Kahlen tritt David mit der Leier als Tänzer auf, in der letzteren Handschrift in sehr unköniglicher Tracht, das Haupt bedeckt mit einer Königskrone, sonst aber halbnackt, nur in eine rote Chlamys gehüllt[82].

Fig. 128. Der thronende David auf einem Elfenbein im Bargello zu Florenz.

Zwei Haupthandschriften der späten karolingischen Zeit haben uns wieder ganze Reihen von Darstellungen aus dem Leben Davids bewahrt. Die Bibel von St. Callisto bringt, abgesehen von dem großen Bilde mit dem psallierenden David, in fortlaufender Erzählung auch die zwei Streifen mit Einzelszenen aus dem Leben Davids, zuletzt David in der Domus Cedrina (Fig. 126), und sein Kampf mit Goliath.

Nicht weniger als zwölf Szenen aus dem Leben Davids enthält das Psalterium aureum von St. Gallen: die Errettung Davids aus der Hand seiner Feinde, die Salbung Davids durch Samuel (Fig. 127), die Erbauung der Stiftshütte und die Installation der Bundeslade, die Weihe des Heiligtumes, David geberdet sich als Wahnsinniger, Saul und David, Davids Flucht in eine Höhle vor dem speerwerfenden Saul, David im Hause der Michal, David auf dem Throne, Auszug des

---

[74] God. Schäfer, Das Malerbuch S. 129: David wird zum Könige gesalbt, David schlägt die Harfe vor Saul. David tötet den Goliath, David trägt die Bundeslade nach Jerusalem, David von Nathan gestraft, David zählt das Heer.

[75] Springer, Die Psalterillustration im frühen Mittelalter S. 294. — Tikkanen, Die Psalterillustrationen III, S. 297.

[76] Westwood, Fac-Similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon manuscripts pl. 40. — Ders., Les manuscrits anglosaxons et irlandais pl. 3. — G. F. Warner, Illuminated manuscripts of the British Museum ser. 4. Die Darstellungen schon zusammengestellt bei A. Springer, Die Psalterillustration, S. 207 u. Fr. Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, Berlin 1894, S. 128.

[77] Westwood, Les manuscrits anglosaxons et irlandais pl. 18.

[78] J. R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen 1878, Taf. VI.

[79] The palaeographical society, London 1873, p. I—VIII.

[80] Abb. bei Venturi, Storia II, p. 325.

[81] Abb. bei Labarte, Hist. des arts industriels II, pl. 50 u. bei Leitschuh, Karolingische Malerei, S. 129. — Venturi II, p. 315.

[82] Bastard, Peintures et ornements des manuscrits, Taf. ohne Nr. — Venturi II, p. 281.

Heeres, Belagerung und Sturm auf eine Stadt, Davids Flucht in die Wüste Juda[83]. Nur beiläufig sei hier erwähnt, wie jene Darstellungen nun auch aus den Handschriften selbst auf die Elfenbeindeckel übergreifen, wie in den karolingischen Elfenbeinen auch nicht nur das Titelbild, sondern ganze Szenen der Handschrift in das Plastische übersetzt werden. Es genügt, an die Einbanddeckel des Psalters Karls des Kahlen in Paris zu erinnern. Wie David auf einem Elfenbein des Louvre von vier Soldaten umgeben thronend erscheint, den Schreibern seinen Psalter diktierend[84], so ist er auch auf einem Elfenbein am Bargello zu Florenz abgebildet, thronend zwischen sechs Bewaffneten, ihm zu Füßen zwei kleine Schreiber (Fig. 128)[85], eine Parallele zu der Darstellung Davids in der Domus Cedrina.

Fig. 129. David und Goliath im Psalter von Corbie zu Amiens.

Acht Szenen aus einem Davidischen Zyklus, aber durchweg wieder andere, finden sich in den karolingischen Wandmalereien an der Nordwand der Klosterkirche zu Münster in Graubünden: das Weib von Thekoa bittet bei David um Absalom, Absalom vor David, Absalom schmeichelt sich dem Volk ein, Absalom läßt sich zum König ausrufen, Davids Flucht, Auszug des Heeres, Absaloms Tod, David erhält die Nachricht vom Tode Absaloms[86]. Ersichtlich handelt es sich hier nur um ein Bruchstück; nimmt man an, daß die oberste Bilderreihe der Nordwand sich über die ganze Nord-, West- und Südwand ausdehnte, so erhält man rund hundert Bilder im ganzen Schiffe. Es erscheint kaum als möglich, alle diese Szenen der Geschichte Davids zuzuschreiben, aber nach der Ausführlichkeit, mit der hier die Episode Absaloms behandelt ist, möchte man annehmen, daß doch auch andere bedeutsame Kapitel aus dem Leben Davids hier wortreich illustriert waren. Es liegt im übrigen wohl nahe, für die entgegengesetzte Südseite einen entsprechenden Stoff aus dem neuen Testament anzunehmen, ein Thema aus der Geschichte Christi, das typologisch dem alttestamentlichen Stoff entsprach. Immerhin bleiben dann nicht weniger als vierzig Szenen an der Nordwand übrig für das Davidthema.

In der nordischen Psalterillustration herrscht zunächst die Neigung, einzelne große Darstellungen wechselnd vor den Anfängen der einzelnen Gruppen anzubringen — und aus dem Zyklus der Geschichten Davids bleiben hier die Szenen: Davids Kampf mit dem Löwen, Davids Sieg über Goliath, David mit Musikinstrumenten und David mit seinen Sängern

[83] J. R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. Die Aufzählung der Szenen bei Leitschuh, Karol. Malerei S. 334. — Rahn, Gesch. d. bildenden Künste i. d. Schweiz S. 134. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 29. — Kuhn, Allgem. Kunstgesch. Malerei I, S. 176. — Ad. Merton, Die Buchmalerei in St. Gallen, Leipzig 1912, Taf. 28.

[84] E. Molinier, Quatre ivoires de l'époque carolingienne au musée du Louvre: Gaz. archéol. 1883, p. 109, pl. XVIII. — Ders., Catalogue des ivoires du Louvre Nr. 7, p. 17. Ders., Les ivoires (Hist. des arts appliqués à l'industrie I) p. 124. — Die Deckel zum Dagulfpsalter in Paris bei Karabacek u. Beer, Mon. paleograph. Vindobonensia I, 1910, p. 50. Die ganze Gruppe wird in Goldschmidts Elfenbeinkorpus ihre Zusammenstellung finden. Auf Nennung weiterer Beispiele hier darf man verzichten.

[85] H. Graeven, Frühchristliche u. mittelalterliche Elfenbeinwerke I. Ital. Sammlungen, Nr. 23, S. 17. Von Graeven bezeichnet als französisch, 10. Jh.

[86] J. Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden: Mitteil. d. Schweizer Gesellschaft f. Erhaltung histor. Kunstdenkmäler n. F. V u. VI, Taf. 31—33, S. 33, 36.

übrig[87]. Weiter aber spielt im Norden eine besondere Rolle die Gruppe der Handschriften, die ähnlich wie der Utrecht-Psalter, aber unabhängig von ihm, den Text des Psalters wörtlich illustrieren.

Es mag hier an der Spitze genannt sein die prachtvolle aus Corbie stammende Psalterhandschrift der Bibliothek zu Amiens (Cod. 18), die noch der karolingischen Zeit angehört, für die Bildung dieses neuen zeichnerischen Stiles ein höchst wichtiges Dokument[88], dann das in vielem diesem verwandte Psalterium der Königlichen Bibliothek zu Stuttgart (Cod. Bibl. fol. 23)[89], der Psalter der Stadtbibliothek zu Boulogne (Cod. 20), der Psalter aus dem Kloster Bury St. Edmund (Suffolk) in der Vaticana (Cod. bibl. reg. 12), endlich der von Adolph Goldschmidt ausführlich behandelte Albanipsalter in der Bibliothek von St. Godehard in Hildesheim[90].

Zu einer ganzen Reihe von Psalmen pflegen hier in ausgesparten Illustrationen oder nur in Initialen Szenen aus dem Leben Davids gegeben zu werden. Zum ersten Psalm erscheint König David mit dem Psalter oder die Leier spielend, dann wiederholt David noch als Autor einzelner Gesänge in Beziehung zum Text, die beiden Haupthandschriften in Amiens und in Stuttgart bringen zum Schluß zu dem apokryphen Psalm, der die Bezeichnung trägt: ‚Hic psalmus proprie scribitur David et extra numerum cum pugnavit Goliath' die Darstellung des Kampfes von David mit Goliath. In der Handschrift von Amiens ist Bl. 123b David dargestellt, wie er von der Hand Gottes geleitet gegen den Riesen sich erhebt, der, von einem Teufel geführt, mit Speer und Schild gegen ihn streitet (Fig. 129), in Stuttgart ist Bl. 158b eine ausführliche Kampfesszene gegeben, die der Künstler auf dem freien Blatt 165a noch einmal größer wiederholt hat: dem gestürzten Goliath zieht David mit beiden Händen das große Schwert aus der Scheide und schneidet ihm gleichzeitig den Hals ab (Fig. 130).

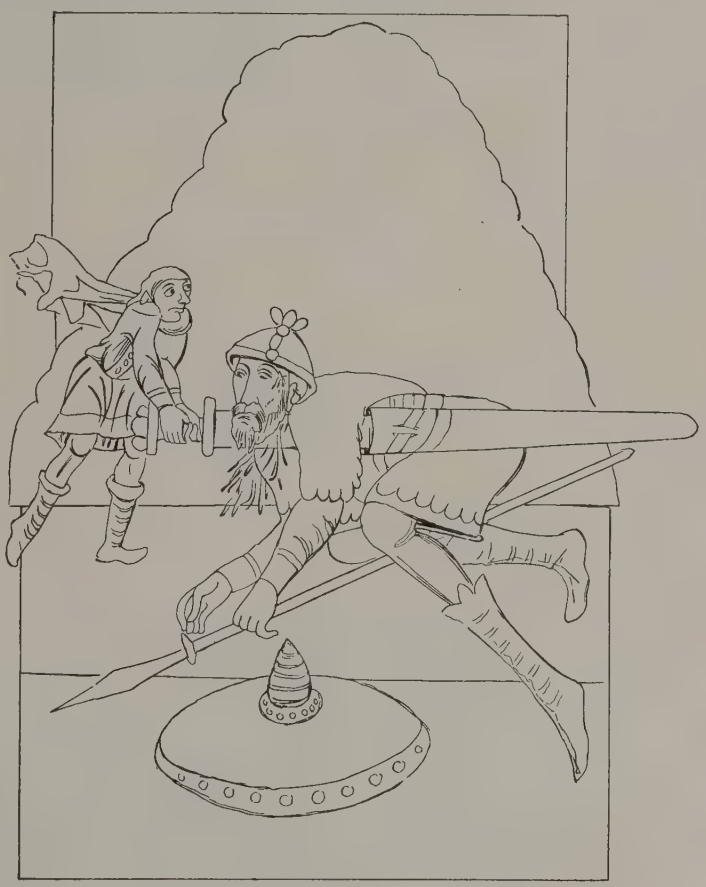


Fig. 130. David und Goliath im Stuttgarter Psalter.

Der Psalter Cotton. Tiber. C. VI saec. XI des Britischen Museums bringt die vier Darstellungen aus der Geschichte Davids in anderer Reihenfolge; auf Bl. 8a ist in ganzseitiger Federzeichnung David gegeben, wie er den Löwen tötet, den rechten Fuß setzt er auf seinen Nacken, den linken hebt er hoch empor, unter ihm seine Schafherde. Gegenüber ist als Gegenstück David mit der Schleuder und dem Hirtenstab vor den Juden dargestellt, am Fuße des Blattes tötet er Goliath mit dem Schwert. Auf Bl. 9a erscheint

[87] Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter S. 7 stellt eine Reihe von Handschriften zusammen, die diese Szenen enthalten.

[88] Einige Proben daraus bei Rigollot, Essai historique sur les arts du dessin en Picardie depuis l'époque Romane jusqu'au 16. siècle: Mém. de la soc. des antiquaires de Picardie III, p. 306 m. Atlas.

[89] Proben bei Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 97. — Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 45.

[90] Ad. Goldschmidt, Der Albanipsalter. In der Einleitung S. 16 Zusammenstellung einiger der wichtigsten Handschriften dieser Gruppe. Die bilderreichsten in Amiens und Stuttgart harren noch immer der Publikation und Untersuchung. Über die erste wird in dem Corpus der karolingischen Buchmalereien des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, das unter der Leitung von Max Dvořák von Wilhelm Köhler und Heinrich Zimmermann vorbereitet wird, ausführlich gehandelt werden.

die Gestalt Goliaths ganz groß, den Speer schwingend, auf Bl. 9b wird David von Saul gesalbt, auf Bl. 10a thront er auf seinem Kissenthron und spielt die Harfe.

Die Prachthandschrift der Bibliothek zu Boulogne (Cod. 20) bringt auf Bl. 11a David den Löwen tötend, David den Stein gegen Goliath schleudernd, David dem Goliath das Haupt abschlagend, David mit dem Haupt des Goliath

Fig. 131. David und Goliath aus dem Werdener Psalter in Berlin.

vor Saul erscheinend[91]. In einem Initial der Vulgata von Winchester sind ebenso die beiden Heldentaten Davids gegen den Löwen und den Bären zusammengestellt[92]. Das ist im wesentlichen die Entwicklung bis zu unserem Zyklus der Geschichten Davids in St. Gereon[93].

Als Beispiel für die spätere deutsche Psalterillustration mag der aus der Gegend unserer Mosaiken stammende Psalter von Werden in Berlin (Kgl. Bibliothek, Cod. theol. lat. fol. 359 saec. XI) hier genannt werden, auf einem ganzseitigen Blatt ist zunächst David als Herrscher thronend dargestellt, in der frühen

[91] Abb. der Seite bei WESTWOOD, Les manuscrits anglo-saxons et irlandais pl. 38 u. KLEINSCHMIDT, Lehrbuch d. christlichen Kunstgeschichte, S. 535.

[92] ROGER E. FRY, English illuminated manuscripts at the Burlington Fine Arts Club: The Burlington Magazine XIII, 1908, p. 261, pl. 1. Cat. 106 (die Hs. von ca. 1175). — J. A. HERBERT, Illuminated manuscripts, London 1911, pl. 16.

[93] Es bedarf keines Hinweises darauf, daß in späteren Handschriften sich noch eine Menge Darstellungen aus dem Leben Davids finden. Szenen aus der Jugendgeschichte im Psalter der Westminsterabtei v. Ende d. 12. Jh. (Brit. Mus., Ms. Royal 2a XXII), Davids Leben bei den Hirten, David den Löwen tötend, David gesalbt im Psalter Brit. Mus. Ms. Cotton. Nero CIV saec. XII. (G. F. WARNER, Illuminated manuscripts in the British Museum, ser. II. — N. H. J. WESTLAKE, A history of design in painted glass, London 1879, I, p. 391; der Psalter CIII, 20 der Bibl. civ. zu Mantua zeigt David sitzend zwischen seinen Musikern und David vor der Bundeslade tanzend (VENTURI, Storia III, p. 443, 445. Aufzählung von Illustrationen in den Handschriften des Britischen Museums bei WALTER DE GRAY BIRCH and H. JENNER, Early drawings and illuminations in the British Museum, London 1879, p. 92, 94.

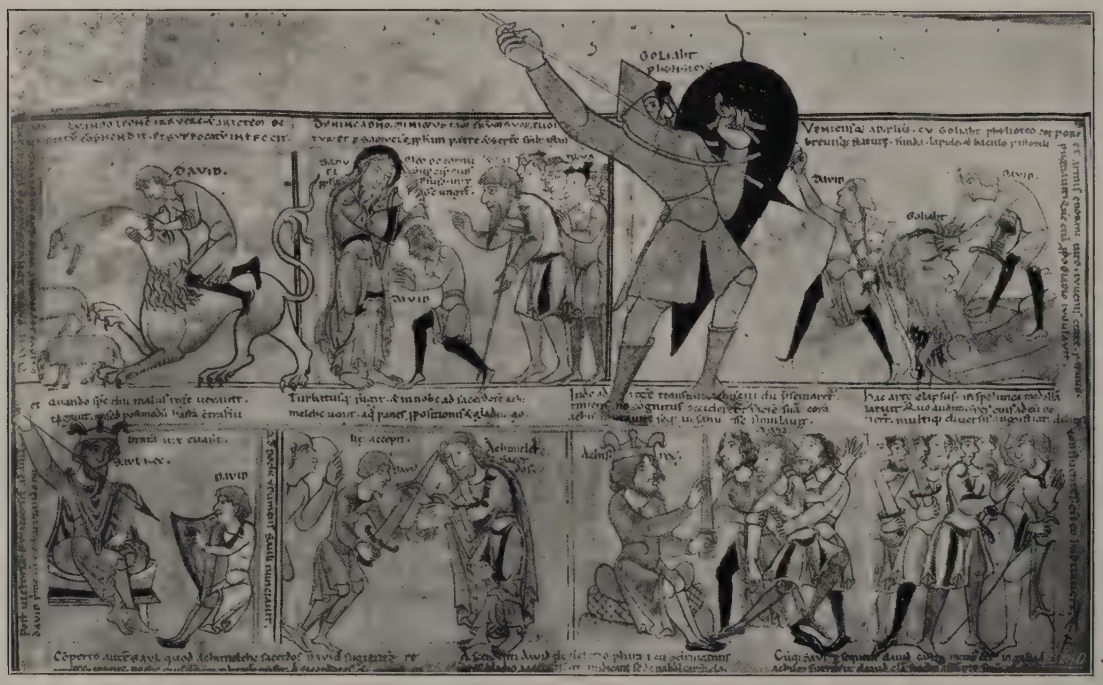


Fig. 132. Geschichte Davids aus der Bibel von Cluny in Dijon.

Siegelhaltung, unter ihm die Musiker und Tänzer. Auf einem zweiten Blatt ist in der unteren Hälfte in zwei Streifen der Schlußakt aus der Goliathtragödie gegeben, die hier wie so oft fast zur Burleske geworden ist: David schlägt dem liegenden Goliath das Haupt ab und bringt es dem thronenden Saul (Fig. 131).

Die Hauptszenen aus dem Leben Davids gehören auch außerhalb des Psalters in dieser Zeit zu den beliebten Darstellungen, der Kampf Davids mit Goliath findet sich in zwei Momenten im Hortus deliciarum[94] dargestellt, andere Szenen, Saul und David, die Salbung Davids, in der ungefähr gleichzeitigen Mater verborum aus Prüfening vom J. 1158 (München, Staatsbibl. Cod. lat. 13002[95]), auf den Mosaiken erscheint David als Einzelgestalt in S. Bertin zu S. Omer[96], der Kampf Davids mit Goliath in Auxerre[97] und in S. Michele zu Pavia[98]. Ganze Zyklen aus dem Leben Davids bringen zwei bedeutende Handschriften des 12. Jh., die große vierbändige Bibel von Cluny vom J. 1109 in der Bibliothek zu Dijon (Nr. 14 (9[bis])) enthält auf einem Blatt 19 Darstellungen aus dem Leben Davids, zuerst der jugendliche David den Löwen tötend, dann David von Samuel gesalbt, der Kampf mit Goliath, David dem Goliath das Haupt abschlagend, weiter 14 Szenen aus der Geschichte Sauls und Absoloms (die obere Hälfte des Blattes abgebildet in Fig. 132). Der Kommentar des Petrus Lombardus zu den Psalmen in der Königlichen Bibliothek zu Bamberg (Hs. 59 B I, 10) bringt am Anfang zwei Blatt mit der Geschichte Davids in Federzeichnungen vom Ende des 13. Jh.[99]. Die ausführlichste bildliche Darstellung aber bringt der noch etwas frühere Queen Mary's Psalter im Britischen Museum (Ms. Reg. 2. B. VII), der die Geschichte Davids in nicht weniger als 54 Szenen erzählt[100].

Ebenso werden in der romanischen Zeit Einzelszenen aus der Davidgeschichte in der Plastik und in der monumentalen Dekoration verwendet: auf einem Kapitäl in Moissac, auf einem Kapitäl in Vezelay ist der Kampf gegen Goliath dargestellt[101], am Sockel des Portals von St. Gilles schlägt David dem Goliath das Haupt ab (Fig. 133)[102], David den Löwen tötend erscheint an der Kirche zu Schöngrabern[103].

---

[94] Der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg ed. Straub fol. 54b Taf. 16.

[95] Berthold Riehl, Bayerns Donautal. Tausend Jahre deutscher Kunst, München 1912, S. 68, Taf. 11.

[96] Wallet, Description d'une crypte et d'un pavé mosaïque de l'ancienne église St. Bertin 1844. — Inv. des mosaïques de la Gaule I, Nr. 1147. Vgl. unten S. 180.

[97] Inv. des mosaïques I, Nr. 876.

[98] Abb. bei Ciampini, Vetera monimenta I, Rom 1699, II, pl. II. — aus'm Weerth, Der Mosaikboden von St. Gereon Taf. IV. — Müntz, Etudes iconogr. et archéol. p. 14. In dem Schild des Goliath steht die Inschrift: SUM FERUS, ET FORTIS CUPIENS DARE ULNERA MORTIS. Aus Davids Mund kommt die Inschrift: STERNITUR ELATUS, STAT MITIS AD ALTA LEVATUS. David und Goliath und die Salbung finden sich dann später auch in den Wandmalereien der Frankenberger Kirche zu Goslar (Michael, Gesch. d. deutschen Volkes V, S. 342).

[99] Fr. Leitschuh, Führer durch die Kgl. Bibliothek zu Bamberg, S. 80.

[100] N. H. J. Westlake and W. Purdue, The illustrations of old testament history in Queen Mary's Psalter, London 1865, p. 86A—111.

[101] Aug. Anglès, L'abbaye de Moissac, p. 64. — Charles Porée, L'abbaye de Vezelay, p. 58.

[102] Martin, L'art roman en France II, pl. XLI.

[103] G. Heider, Die romanische Kirche zu Schöngrabern, Wien 1855, S. 157. — J. A. Endres, Die Skulpturen an der Kirche von Schöngrabern: Christliche Kunst VII, S. 311.

Fig. 133. David und Goliath am Portal von St. Gilles.

Die Salbung Davids durch Samuel findet sich in Amiens an der porte Saint-Honoré, in Chartres steht nur einfach Samuel neben David[104].

Aus der Mitte des 12. Jh. ist noch ein merkwürdiges Denkmal zu nennen, das jetzt in der Sammlung Carrand im Bargello zu Florenz befindliche Kreuz des Ragenfrid[105]. Auf dem Stab selbst ist der Kampf der Tugenden und Laster dargestellt, auf dem Knauf ist in vier Szenen die Geschichte Davids: zunächst der Kampf Davids mit dem Löwen, dann die erste Salbung des jungen David durch Samuel, der Kampf Davids mit Goliath und David dem gefallenen Goliath das Haupt abschneidend. Die begleitenden Verse geben die Erläuterung:

URSE, CADIS, VERMI DATUS, A PUERO SI[C] INERMI †
SCRIBE, FABER, LIMA. DAVID HEC FUIT UNCTIO PRIMI †
HIC FUNDA FUSUS, PROPRIIS MALE VIRIBUS USUS,
GOLIAS CECIDIT † DAVID HIC CAPUT ENSE RECIDIT †

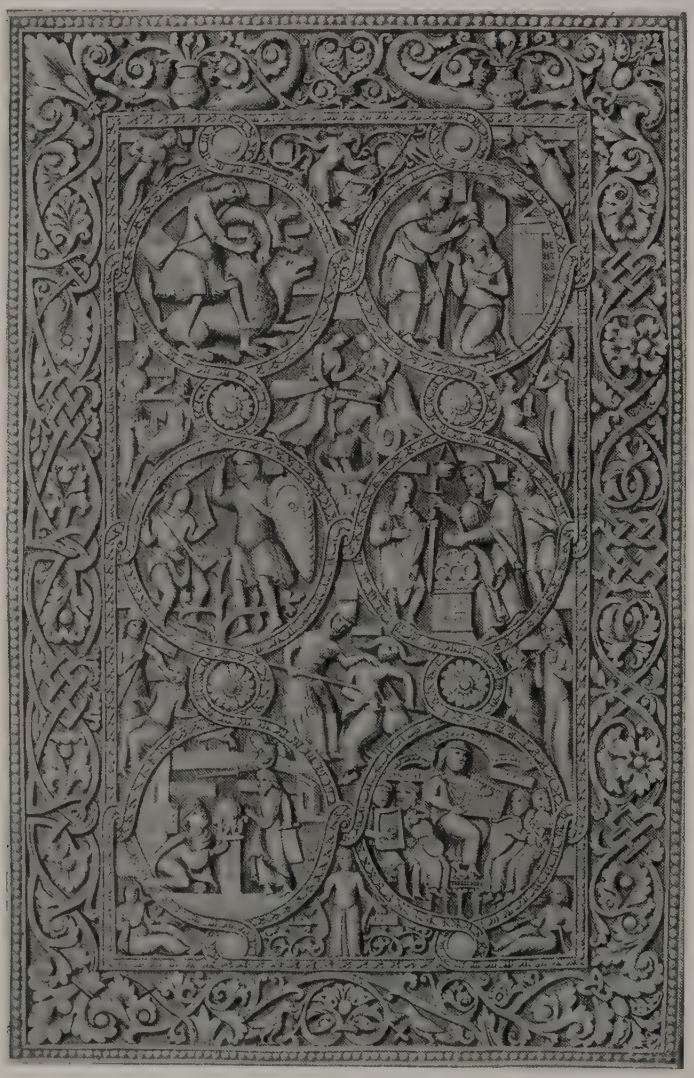


Fig. 134. Geschichte Davids auf dem Elfenbeindeckel des Psalters des Melisenda im Brit. Mus.

Diese Darstellungen wiederholen sich, und zwar ebenso eingeführt durch den Kampf der Tugenden und Laster, auf dem Elfenbeindeckel des Psalters der Melisenda († 1160), der Tochter von König Balduin II. von Jerusalem, im Britischen Museum[106]. Dargestellt sind in sechs Medaillons der Kampf mit dem Löwen und dem Bären, David von Samuel gesalbt, David tötet den Goliath, David und Abimelech, David vor Gad,

[104] E. Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France p. 189. David und Goliath in Wandmalereien in der Kirche zu Great Yarmouth (Norfolk), in Boxne Church (Suffolk), Sauls Einzug in Jerusalem und Saul den David bewaffnend in West Dereham (Norfolk). Vgl. Keyser, A list of buildings in Great Britain having mural decorations, p. 85.

[105] Publ. zuerst bei Willemin, Monuments français, Paris 1809 ff., Text v. André Pottier, I, p. 21, pl. 30. — Vgl. weiter vor allem comte de Bastard, Rapport sur la crosse de Tiron: Bull. du comité de la langue et des arts IV, 2. partie, p. 400. — Labarte, Histoire des arts industriels III, p. 44, 110. — F. de Lasteyrie im Bulletin de la société archéologique du Limousin XII, 1862, p. 107. — E. Molinier, Notes sur les origines de l'émaillerie française p. 8. — F. de Mély, La crosse dite Ragenfroid: Gazette archéologique 1888, p. 108, pl. XVIII. — E. Molinier, L'orfèvrerie relig. et civ. p. 171 (Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie IV).

[106] Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie. Ivoires p. 1. — Catalogue of the Ivory Carvings in the British Museum Nr. 28—29, pl. XV, XVI. — Dalton, Byzant. art. p. 231. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 580. Der Name Herodius bezeichnet vielleicht den Künstler. Das Werk gehört dem abendländischen Kunstkreis an, es ist vielleicht in Anjou gefertigt (Melisenda war die Gattin von Foulque V., dem König von Anjou), ist aber voll von morgenländischen Reminiszenzen. Der Psalter (Ms. Egerton 1139) selbst ist byzantinisch, auch von einem griechischen Künstler Basilius signiert (vgl. New Palaeographical Society 1908, pl. 140, Text). Die Abb. Fig. 134 nach Cahier, da dieser die Darstellungen klarer zeigt als die Photographien.

David als Sänger der Psalmen. Deutlich zeigt sich vor allem in den letztgenannten Medaillons die Herkunft des ganzen Zyklus aus den Miniaturen eines illustrierten Psalters (Fig. 134).

Im Schatz der Kathedrale zu Sens[107] wird ein zwölfseitiges Elfenbeinkästchen des 12. Jh. bewahrt, eine abendländische Arbeit, aber voll von Reminiszenzen aus dem östlichen Kunstkreis, das auf jeder Seite in zwei Streifen die Geschichte Davids fortlaufend illustriert. Es erscheint David als Hirt, den Löwen tötend, David im Kampf mit dem Bären und dem Löwen, Samuel vór den sieben Söhnen des Isaias, Samuel spricht mit dem Hirten David, Samuel salbt David, David wird dem Saul zugeführt, Saul macht David zu seinem Schildträger, David kämpft gegen Goliath (der zu Pferd sitzt), Davids Triumph (er trägt, im Sattel sitzend, das Haupt Goliaths auf einer Lanze), Saul wirft den Speer gegen David, David schneidet einen Zipfel vom Mantel Sauls, Saul reitet davon und David schwingt den Mantelzipfel hinter ihm zum Zeichen, daß er nicht die Hand gegen ihn habe aufheben wollen.

Der Doppelzyklus von St. Gereon, in dem die Geschichten Samsons denen Davids gegenübergestellt sind, beruht nun ganz ersichtlich auf malerischen Vorlagen, die sehr weit zurückführen und in der orientalisch-byzantinischen Kunst wurzeln. Es ist aber nicht nötig, anzunehmen, daß im 11. Jh. eine byzantinische Psalterhandschrift für die Darstellungen aus dem Leben Davids als Vorlage benutzt ward — dieses Thema war, wie der goldene Psalter von St. Gallen und der zeitlich wie geographisch ihm so nahestehende Wandschmuck von Münster in Graubünden beweisen, schon in der karolingischen Periode von der abendländischen Kunst rezipiert. Für verschiedene Szenen aus beiden Heldengedichten lag die ikonographische Fassung seit Jahrhunderten fest: für Samson das Motiv des Reitens auf dem Löwen, für das in der Bibel (Richter c. XIV, v. 6) kein Anhalt gegeben war. Das Sitzen des David in der domus cedrina nimmt ein Darstellungsschema auf, wie es in der frühmittelalterlichen Kunst auch für die ersten Herrscherbilder angewendet ward, und gibt zugleich den gewöhnlichen Siegeltypus für die Hauptperson. Man darf hier an die Darstellung des thronenden David im Utrecht-Psalter[108] oder auf dem Elfenbeindeckel im Bargello (vgl. oben S. 161, Fig. 128) erinnern. Und die Reliefs auf dem Türsturz der Gertrudenkirche in Nivelles zeigen vor allem bei den beiden Seitenszenen, daß hier eine in vielem verwandte Vorlage wie für die Mosaiken von St. Gereon vorlag. Im übrigen ist bei diesen alttestamentlichen Szenen die Freiheit in der Gestaltung der einzelnen Szene beträchtlich größer als bei dem neutestamentlichen Kanon. Deutlich aber zeigt sich, daß für die Auswahl der Momente aus den beiden Geschichten wie für die Art der Auffassung und Darstellung eine lange Tradition besteht, und daß beide in letzter Linie in dem östlichen Kunstkreis ihren Ursprung haben.

Der Tierkreis.

Der Tierkreis, wie er heute um den Altar der Krypta in St. Gereon herum verlegt ist, ist zum größten Teil neu. Von den zwölf Zeichen waren erhalten die folgenden Stücke: Vom Widder die untere Hälfte, das Tier ganz bis auf das Hinterteil. Der Stier fehlte. Von den Zwillingen dürftige Reste. Der Krebs ganz, auch die Überschrift: CANCER. Der Löwe fehlte. Von der Jungfrau war erhalten der obere Teil der Figur bis zur Brust. Wage, Skorpion, Schütze fehlten. Der Steinbock war ganz erhalten mit der Inschrift: CAPRICORNUS, nur Teile der Umrahmung am oberen Rande fehlten. Von dem Wassermann war die Inschrift: AQUARIUS zum Teil erhalten, von den Fischen die linke Hälfte ganz, die rechte bis auf die Köpfe und die Inschrift: PISCES.

Die Folge dieser Dodekatemoria ist die übliche, ihre Anbringung neben den Bildern der Monatsbeschäftigungen oder an deren Stelle gerade auf Fußbodenmosaiken etwas sehr Häufiges. Das Thema war schon im 6. Jh. auf dem Mosaik von Kabr-Hiram im Louvre[109], auf Mosaikböden aus Carthago[110]

---

[107] MILLIN, Voyage dans les départ. du midi I, p. 97, pl. IX, X. — VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire du mobilier français I, p. 8. — SCHLUMBERGER, Un empereur byzantin au Xe siècle p. 647. — E. MOLINIER, Hist. gén. des arts. I, Ivoires p. 106. — VENTURI, Storia dell' arte Italiana III, p. 367 (m. Abb. aller Seiten).

[108] TIKKANEN, Die Psalterillustration im Mittelalter, III. Der Utrechtpsalter, S. 184, 260.

[109] RENAN, Mission de Phénicie p. 607, Atlas pl. XLIX. — Annal. archéol. XXIII, p. 278. — BAYET, L'art byzantin p. 31.

[110] BEULÉ, Fouilles à Carthage 1861, p. 37. — PÈRE DELATTRE i. d. Miss. cathol. 1883, p. 107. — DOUBLET, Musées et coll. archéol. de l'Algérie p. 93, Nr. 3. — Vgl. Gazette archéol. 1879, pl. XXII. — Mém. et mon. Fond. Piot III, 1896, p. 202. — Der Boden von Bordy Djedid war 1889 nach Paris gesandt. Vgl. DOUBLET i. Bull. archéol. 1892, p. 135. — C. I. L. VIII, 12 588.

und dem Boden aus Sour in Phönizien im Louvre[111], dem Mosaik aus der Kirche des hl. Chrysostomus in Tyrus im Louvre[112] angeschlagen und kommt dann außerordentlich häufig vor, in S. Michele in Pavia, S. Savino in Piacenza, Aosta, Reggio, S. Giovanni u. S. Miniato in Florenz, im Norden in Saint-Remi zu Reims, in Tournus, in St. Bertin zu St. Omer, in Autun, in Canterbury[113]. Neben den Bilderhandschriften geben für diese Darstellungen die Bodenmosaiken die wichtigste Quelle.

Mosaiken diesseits der Alpen.

Ernst aus'm Weerth hatte in seiner ersten Veröffentlichung des Mosaikbodens im J. 1873 den Nachweis zu führen gesucht, daß dies Werk durch italienische Künstler ausgeführt sei, und er hat auf eine Gruppe von oberitalienischen Arbeiten hingewiesen, die scheinbar die unmittelbaren Verwandten des Kölner Bodens darstellten[1]. Er hat auch darauf aufmerksam gemacht, daß Erzbischof Anno aus dem Kloster Fructuaria bei Turin Mönche mit sich nach dem Norden genommen habe — und daß eben in dieser piemontesischen Ecke sich eine ganze Reihe der dem Kölner Boden verwandten Mosaiken befänden[2].

Man darf nun dies Kölner Mosaik nicht mit den primitiven Bodeninkrustationen vergleichen, wie sie uns in den Rheinlanden sonst aus frühmittelalterlicher Zeit erhalten sind. Aus'm Weerth kannte nur die einfachen Bodenmosaiken von Werden mit dem großen und strengen Mäander in einfacher Schwarzweißwirkung und aus den Kölner Kirchen von Groß-St.-Martin, St. Pantaleon, St. Severin, die alle ein ziemlich einfaches Dessin aufweisen. Eine ganze Musterkarte von geometrischen Motiven, die zum Teil den antiken Mosaiken entlehnt sind, gibt der Bodenbelag im Chor von St. Kunibert in Köln (Fig. 136). Mit dem opus vermiculatum und tesselatum, das aus gleichmäßigen Stiften und Pasten aus einem besonders hierfür geeigneten Material besteht, wechselt das opus sectile, das geschnittene Steine verschiedener Größen zusammensetzt, zum Teil werden auch die beiden Techniken durcheinander vermischt; die Zeichnung des Bodens in St. Severin, des relativ reichsten in dieser Reihe, gibt doch nur ein geometrisches Muster, das endlos ausgedehnt werden könnte. Der Boden enthielt aber weiterhin auch figürlichen Schmuck, die Sirene und der Centaur waren auf ihm dargestellt[3]. Und jener heute erhaltene

---

[111] Jul. Durand, Mosaïque de Sour: Annal. archéol. XXIII, p. 278; XXIV, p. 1, 205, 286 m. Taf.

[112] Venturi, Storia dell' arte I, p. 292.

[113] Vgl. aus'm Weerth a. a. O. S. 15. — E. Müntz, Etudes iconographiques et archéologiques, p. 27 ff. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 367. — Mâle, L'art religieux du XIII[e] siècle en France p. 86. — H. v. d. Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik Venedigs, S. 174. — Henry Shaw, Specimens of tile pavements, London 1858. — Decoratif pavement tiles: The archaeological journal V, p. 235. — Cockerell, Iconography of the Wells cathedral App. 44. p. 55. — Im allgemeinen zu den Darstellungen selbst ist noch heute auf das weit über 60 Jahre alte Buch von Ferd. Piper, Mythologie d. christl. Kunst II, S. 281, 299, 305 zu verweisen. Über Monatsbilder und Tierkreis vgl. Al. Riegl, Die mittelalterliche Kalenderillustration i. d. Mitteilungen d. Instituts f. österreich. Geschichtsforschung X, 1889, S. 1. Weitere Literatur angegeben bei R. Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz i. d. Mitteil. d. antiquar. Gesellschaft in Zürich XXI, S. 17, 40. — K. Escher, Untersuchungen zur Gesch. d. Wand- u. Deckenmalerei i. d. Schweiz: Studien z. deutschen Kunstgesch. LXXI, 1906, S. 121, Anm. 94. — S. Guyer, Die christlichen Denkmäler des 1. Jahrtausends in der Schweiz, S. 121. — Robert Brown, On a German astronomico-astrological manuscript and on the origin of the signs of the Zodiac: Archaeologia XLVII, p. 337. — J. Romilly Allen, Notes on early christian symbolism: Proceedings of the society of antiquaries of Scotland n. s. VI, p. 380, 432 mit weiteren Hinweisen.

[1] Ernst Maass i. d. Zs. f. christl. Kunst XII, 1899, Sp. 321 u. 361. — Aus'm Weerth, Der Mosaikboden, S. 9: „Es bleibt nun die weitere Frage zu beantworten, ob Mitte des 11. Jh. Anno den Mosaikboden des Chores von St. Gereon in Deutschland, also an Ort und Stelle anfertigen ließ, oder aber denselben .... von jenseits der Alpen mitbrachte .... Aus einer vergleichenden Übersicht der Mosaiken, die im 11. Jh. einerseits in Deutschland, andererseits in Italien geschaffen wurden, wird sich unsere Ansicht bestätigen, daß Anno italienische Künstler nach Deutschland berief".

[2] Anno wohnte 1064 dem Konzil zu Mantua bei, 1068 zog er im kaiserlichen Auftrag nach Oberitalien. Im J. 1070 ist er im Kloster Fructuaria bei Turin, von dorther nahm er Mönche mit sich nach Siegburg (Lindner, Anno II. der Heilige, Erzbischof von Köln, Leipzig 1859, S. 44 ff.). Vgl. die Literaturangaben i. d. Kunstdenkmälern d. Rheinprovinz, Siegkreis S. 227 [Renard].

[3] Abb. bei aus'm Weerth a. a. O. S. 12. Über den untergegangenen Teil des Bodens mit den figürlichen Darstellungen vgl. J. B. D. Jost, Sancta Colonia. Die Gotteshäuser in Köln, Köln 1896, S. 388. Verschwunden ist bei der Restauration der alte Fußboden in Groß-St.-Martin in Köln. Die alten Fußböden im romanischen Dom u. i. St. Gereon

Rest in Werden ist nur das Überbleibsel eines großen Bodens, den der Abt Adalwig († 1081) für die Krypta der Abteikirche geschaffen hatte[4]. Ein reicherer Boden mit ausgebildeterer Ornamentik befand sich in der Kirche St. Martin zu Emmerich — was dort heute im Chor noch vorhanden ist (Fig. 135), ist ein dürftiger Rest, sowohl das große Mäanderornament wie das Rankenornament, von dem bei der Wiederverlegung des Bodens nur je zwei Stücke Platz gefunden haben, waren ursprünglich wohl um das ganze Feld herumgeführt[5].

Wohl aber gab es ein Werk der musivischen Kunst ganz in der Nachbarschaft von Köln, in Brauweiler, das in derselben Zeit wie das Kölner Mosaik entstanden war. Der dritte Abt des Klosters, Wolfhelm (1065—1091), schmückte die im J. 1050 neugeweihte Abteikirche herrlich aus — neben den Gemälden werden ausdrücklich Mosaiken hervorgehoben. Es geht aus dem Bericht der vita Wolfhelmi nicht hervor, ob es sich um Wandmosaiken oder um Bodenmosaiken handelte — es liegt nahe, das letztere anzunehmen. Ein jedes der Kunstwerke, also wohl auch die Mosaiken, war durch Verse erläutert — leider sind uns diese tituli nicht erhalten, und der ganze Schmuck ging wohl schon zugrunde bei der Erweiterung der Kirche in der Mitte des 12. Jh.[6]

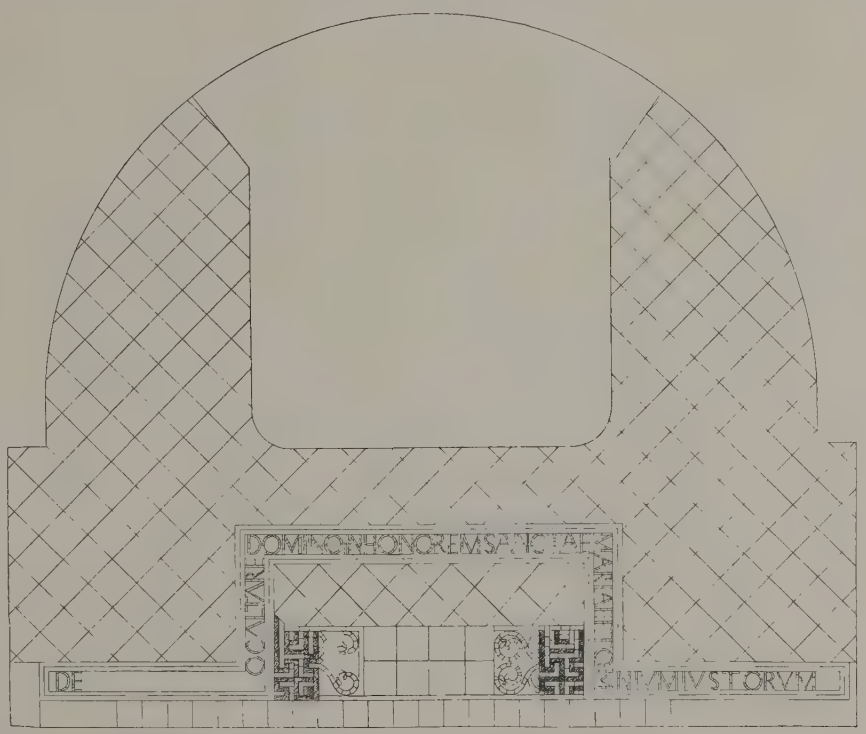


Fig. 135. Emmerich, St. Martin. Romanischer Bodenbelag im Chor.

abgeb. bei M. HASAK, Roman. u. got. Baukunst. Einzelheiten d. Kirchenbaues (Handbuch der Architektur II, IV, 4), S. 245, 247.

[4] CLEMEN, Kunstdenkmäler d. Stadt u. d. Kr. Essen, S. 86. — AUS'M WEERTH a. a. O. S. 11. — W. EFFMANN, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, S. 124. Ders. i. d. Zs. f. christl. K. I, Sp. 368. A. OVERHAM schreibt in seinen Collectaneen: Adalwigus ... in cripta ... pavimentum inferius opere plastrico collustravit. An anderer Stelle: ... opere plastrico (musivo) expolivit. Gegen Ende d. 18. Jh. ist dieser Bodenbelag beseitigt worden, Bruchstücke sind im J. 1880 zusammengefügt und ergänzt worden. Vgl. FR. JOS. BENDEL i. d. Beitr. z. Geschichte des Stiftes Werden XI, 1905, S. 95.

[5] Abb. bei CLEMEN, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Rees S. 39. Der eigentliche Bodenbelag aus wechselnden Platten von weißem und blauem Namurer Stein stammt vielleicht erst von der generellen Umgestaltung des Innern der Kirche im 17. Jh. Ob die Inschrift nicht ursprünglich umgekehrt stand? Das Einrücken des Streifens scheint darauf hinzuweisen, daß dieser um die mensa des Altars herumgeführt war. Die Inschrift lautet: DE[DICATUM H]OC ALTARE DOMINO IN HONOREM SANCTAE MARIAE ET OMNIUM SANCTORUM. An der jetzigen Stelle aber war kein Platz für einen Altar (der Pfarraltar stand in der Stiftskirche natürlich viel weiter nach Westen).

[6] Vita Wolfhelmi abbatis Brunwilarensis auctore CONRADO (geschr. zwischen 1100—1123. Vgl. WATTENBACH, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter[6] II, S. 138, u. PABST, Die Brauweilerer Geschichtsquellen: Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde XII, S. 80) c. 19: Mon. Germ. SS. XXII, p. 189: Domum Dei aggressus est adornare omni decoris varietate; quod quia devotissima mente concepit, mirifico effectu consummavit. Denique eius instantia vel tempore, in varios ornatus picturae vel fabricae, seu etiam musivi operis decore, intus et extra se status extulit Brunwilerensis ecclesiae. Textum praeterea cuiusque operis versibus expressit egregiis, ut liquido pateret inquirenti totius plenitudo materiei. Vgl. CLEMEN, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Kreis Köln Land, S. 21. Aus dem Wort-

Der Fußboden im Dom zu Hildesheim, der unter dem Bischof Bruno (1153—1161) im Ostchor gelegt ward, von dem sich jetzt Überreste noch im oberen Stock des nördlichen Kreuzgangflügels befinden, gehört der Technik nach nicht zu diesen Werken, wohl aber in der Art der Komposition, der Anordnung, der Wahl der Themen, der Zeichnung. Um ein mittleres Medaillon, das vielleicht die Figur des Lammes enthielt, zog sich ein konzentrischer Kreis mit den Darstellungen der Lebensalter und Tugenden, in den Ecken befanden sich wohl Medaillons mit dem Opfer Isaaks und Abraham mit Melchisedech. In den Darstellungen erinnert dieser Boden an die Mosaiken von Cremona, Pavia, S. Benedetto zu Polirone, St. Irénée zu Lyon, Saint-Remi zu Reims und an das Feld im Museum zu Reims, in der Technik ist der Boden eher ein Sgraffito, in Hartstuck gegossen und die Umrisse mit Schwarz und Rot ausgefüllt — eine auch aus Italien bekannte Technik[7].

Jene Bodenmosaiken in den Rheinlanden erscheinen nun als letzte Ausläufer einer tausendjährigen Tradition, die sich ununterbrochen auch in den Ländern nördlich der Alpen bis in das Ende der romanischen Zeit gehalten hat[8].

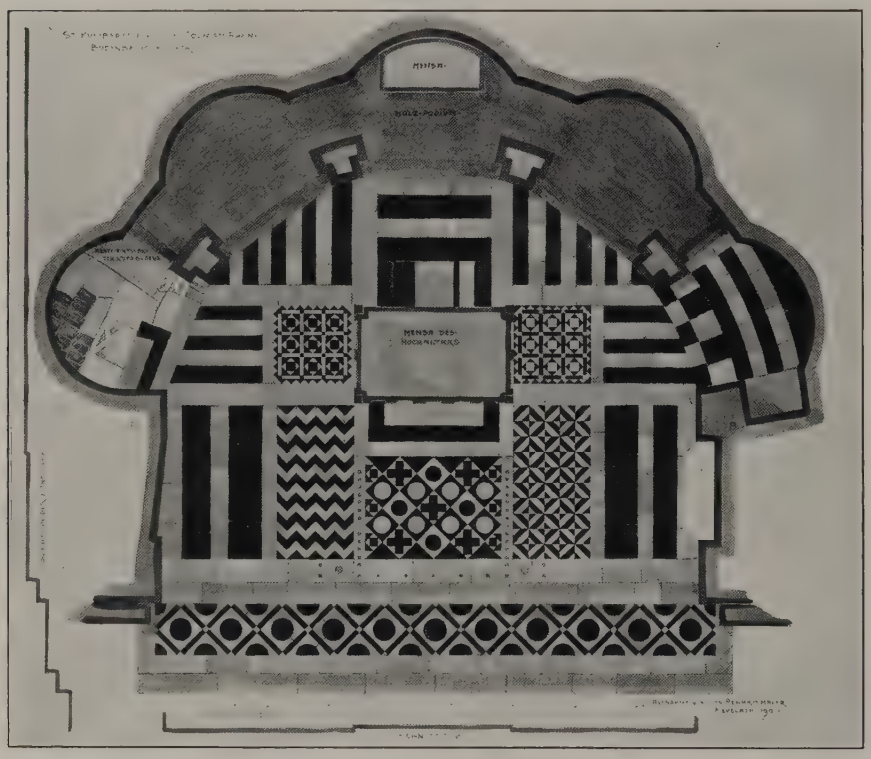


Fig. 136. Köln, St. Cunibert. Bodenbelag.

Es ist die südöstliche Ecke des Mittelmeergebietes, wo, wie so oft in der spätantiken Kunst, die Quelle dieser neuen Dekorationsart zu suchen ist. Mit vollem Recht führt das opus sectile auch den Namen opus Alexandrinum. Der Name weist auf Alexandria als

laut cuiusque operis, der den Ausdruck [musivi] operis aufzunehmen scheint, dürfte zu schließen sein, daß diese Verse sich eben auf jede Gattung von Schmuck bezogen haben.

[7] Ad. Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim, Hildesheim 1899, S. 172 (Abb. in der Form, wie der Boden sich bis 1850 befand). Die Abb. auch bei aus'm Weerth a. a. O. S. 11 u. Kratz, Der Dom zu Hildesheim, Tafelband. — Piper, Mythologie d. christl. Kunst II, S. 700. — Vgl. Römer, Der Gipsfußboden im Dom zu Hildesheim. — Bertram, Hildesheims Domgruft, S. 43. — Ad. Zeller, Die romanischen Baudenkmäler von Hildesheim, S. 81.

[8] Zu dem ganzen Kapitel zu vergleichen: A. de Caumont, Pavage ancien des églises: Congrès archéologique 1847. — Didron, Carrelages historiés: Annal. archéol. X, p. 61. — Deschamps de Pas, Essai sur le pavage des églises antérieurement au XVe siècle: Annal. archéol. XI, p. 233; XI, p. 14, 65. — J. Durand, Les pavés mosaïques en Italie et en France: Annal. archéol. XV, p. 223; XVII, p. 119. — Pavage des églises: Revue de l'art chrétien I, p. 75, 97 mit Lit. — A. Ramée, Etudes sur les carrelages historiés du XIIe au XVIIe siècle en France et en Angleterre, 1855. — Labarte, Hist. des arts industriels II, p. 233. — Eug. Müntz, Les pavements historiés du IVe au XIIe siècle: Etudes iconographiques et archéologiques p. 1. — Ders., De l'ornementation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen âge: Revue des arts décoratifs 1886 avr. u. sept.; 1888, juill. u. sept. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire rais. de l'architecture française II, p. 256 art. carrelage; V, p. 9 art. dallage. — Gerspach, La mosaique (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). — Paul Gauckler, La mosaïque antique (Extrait du Dictionnaire des antiquités de Daremberg et Saglio) m. Lit. p. 43. — C. Enlart, Manuel d'archéologie française I. Architecture relig. p. 704 u. 807 m. Lit. — Rob. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque Romane p. 110.

die Vermittlerin dieser Technik dem Abendlande gegenüber. Italien und Nordafrika werden von dort vor allem versorgt und angeregt — Nordafrika ist das klassische Land dieser Mosaiken, von denen dort jetzt gegen zweitausend bekannt sind. Was haben uns allein Karthago, Hadrumetum, Thabraca, Sussa geschenkt — das Haus der Laberier bei dem alten Uthina bringt allein gegen sechzig Einzelmosaiken[9]. Noch immer ist dieser Reichtum nicht erschöpft. Und direkt von Nordafrika aus oder auf dem Umweg über Italien ist dann seit dem 2. Jh. das ganze Gebiet der römischen Provinzialkunst, vor allem Gallien, Spanien, Germanien mit diesen Mosaiken überschwemmt worden. Sie bildeten einen notwendigen Teil des römischen Hauses, zunächst nur mit ornamentalem Schmuck versehen, aber dann auch mit reichen figürlichen Darstellungen, im Norden wieder in ein geometrisches Rahmenwerk aufgeteilt, im Süden gern in durchlaufender Darstellung. An Einzelveröffentlichungen fehlt es nicht, aber zur Zusammenfassung reichte die Arbeit eines einzigen Mannes, wie die von Espérandieu für das römische Relief, nicht aus; so ist unter den Auspizien der französischen Akademie mit einem generellen Inventar der Anfang gemacht — auf die umfassende Veröffentlichung des bildlichen Materials warten wir noch sehnsüchtig[10]. Es ist kaum etwas, was zur Erkenntnis der Wege, die diese römische Provinzialkunst geht, notwendiger wäre als eine zusammenfassende Bearbeitung dieser Gruppe von Kunstwerken. Denn erst die Zusammenfassung wird die Schul-

Fig. 137. Reste des Fußbodens aus dem fränkischen Dom zu Trier.

[9] Auguste Audollent, Carthage Romaine. Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome Bd. LXXXIV, 1901, p. 659 m. Literaturangabe. — Paul Gauckler, Principes d'une classification raisonnée des mosaïques africaines: Extrait des procès-verbaux de la section d'archéologie du congrès de Carthage 1896, p. 11. — Cabrol, Dictionnaire I, p. 722. — Jetzt alles Material für Tunis zusammengestellt in dem Inventaire des Mosaïques de la Gaule et de l'Afrique, II. Afrique Proconsulaire (Tunisie) von Paul Gauckler, Paris 1910. Aus Tunis allein sind hier 1056 Nummern aufgezählt — Karthago allein bietet 318 Stück. — Dazu die Zusammenstellung für Algier bei Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie, Paris 1901, II, p. 100. Über die verwandten römischen Mosaiken auf englischem Boden vgl. Thomas Morgan, Romano-British mosaic pavements, a history of their discovery and a record and interpretation of their designs, London 1886.

[10] Der Plan zu einem Corpus der heidnischen und christlichen Mosaiken der römischen Welt war von Eugène Müntz aufgestellt worden, nachdem schon Richard Engelmann und René La Blanchère sich mit dem Gedanken getragen hatten. Seine Denkschrift ist von R. Cagnat in dem Vorwort zum ersten Band des großen Inventars abgedruckt. Ausdrücklich gibt sich diese mustergültige Arbeit, die eine Übersicht über den ganzen Reichtum gibt mit Aufzählung der Literatur, als l'annonce et la préface der vollständigen Publikation, deren Projekt von der Akademie im Prinzip angenommen ist. Die etwas dürftigen Hefte mit Tafeln, die den beiden Bänden des Inventars gefolgt sind, ersetzen natürlich die Publikation keineswegs. Das Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique publié sous les auspices de l'académie des inscriptions et belles-lettres, das die römischen und die mittelalterlichen Mosaiken umfaßt, zählt außer dem genannten Band über Afrika, der vor der Hand nur Tunis gibt, den I. Band, Gaule, I. Narbonnaise et Aquitaine bearbeitet von G. Lafaye, II. Lugdunaise, Belgique et Germanie bearbeitet v. A. Blanchet (zusammen 1674 Nummern). Der letzte Abschnitt umfaßt auch das westliche Deutschland: die Reichslande, die Westschweiz, Baden, Hessen, die Rheinlande.

Fig. 138. Mosaikfußboden aus Sens.

zusammenhänge, die Ableitung, die Einflüsse klar erkennen lassen. Für die ganze Frage, wie weit der Orient, wie weit Italien hier gebend gewesen, wie orientalische, afrikanische, wie darüber hinaus asiatische Vorbilder durch den Vermittler umgestaltet worden sind — darauf kann erst bei der Übersicht über das ganze Material eine Antwort versucht werden. Die Kunst in diesen Mosaikateliers erscheint als die Hauptquelle für die Bildung des Ornamentenschatzes der spätrömischen Kunst, der wieder eine — nicht die einzige — Grundlage für die Bildung des merowingisch - karolingischen ornamentalen Kanons darstellt. Kaum eine Arbeit wäre auch wichtiger für das Verständnis der Grundlagen der Anfänge der abendländischen Kunst.

Diese Kunst des Mosaiks hält sich aber auch nach dem Abzug der Römer weiter in den ehemaligen römischen Provinzen. In den Verhältnissen des Handwerkerstandes hat sich bei der neuen militärischen Okkupation zunächst wenig geändert. Die großen Städte zumal Galliens behielten zum größten Teil äußerlich in den ersten Jahrhunderten der fränkischen Herrschaft das alte Aussehen. So bleibt auch die alte Art der Dekoration am Leben[11]. Es ist kaum nötig, hier auf die Nachrichten hinzuweisen, die aus nachrömischer Zeit von Mosaiken in Gallien melden.

Die von Chlodwig gegründete Basilika der h. Genoveva in Paris wies Mosaiken[12] auf ebenso wie die älteste

---

[11] Es genügt hier auf die Ausführungen zu verweisen bei A. Marignan, Etudes sur la civilisation française I, Paris 1899 cap. 2, Les villes, cap. 4, la société laïque mit umfassenden Belegen und bei Maurice Prou, La Gaule mérovingienne, Paris 1897, p. 44, 170, 247 ff. — S. Reinach, Origine et caractères de l'art gallo-romain, Einleitung z. d. Ant. nat. Description du musée Saint-Germain 1894. — Für die äußeren Verhältnisse geben die beiden ersten Bände von Fustel de Coulange, Hist. des institutions politiques de l'ancienne France, 2. Aufl. 1901 u. 1904 reiche Auskunft.

[12] Die im J. 508 von Chlodwig gegründete, ursprünglich den hh. Petrus und Paulus gewidmete Kirche auf dem Berge der h. Genoveva war innen und außen mit Mosaiken geschmückt (Magistri Stephani Tornacensis epistolae, ep. 146, Paris 1619, p. 218. — Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, p. 299, not. 7).

Kirche von Saint-Germain-des-Prés[13], die Kirche des h. Vincent in Paris[14]. Im 5. Jh. verziert Numatius, der Bischof von Clermont, die Wände seiner Kirche mit Mosaik[15], Agroecula seine Kirche zu Chalons-sur-Saône[16], die Kirche von St. Paul zu Issoire, der Tradition nach eine der ältesten Frankreichs, die ihre Gründung schon in das J. 318 zurückführt, war durch Mosaiken geschmückt[17]. Im 7. Jh. erhielt die Abtei des h. Bertin in St. Omer einen kostbaren Boden[18]. Bischof Syagrius (560—600) ließ in Autun seine Kathedrale mit Mosaiken verzieren[19], Bischof Desiderius von Auxerre (614—621) das Gewölbe seiner Stephanskirche[20], sein Nachfolger die Apsis der Klosterkirche

Fig. 139. Bodenmosaik aus Taron. (Aufn. d. Comm. d. mon. hist.)

[13] Vgl. F. DE GUILHERMY, Itinéraire archéol. de Paris, 1855, p. 126. — LEBEUF, Hist. de la ville et diocèse de Paris, I, 1885, p. 233. — Inventaire des mosaïques de la Gaule I, Nr. 911, 912.

[14] Die Kirche besaß einen kostbaren Boden. Von Wichtigkeit die Beschreibung i. d. Vita S. Doctrovaei (Acta SS. ord. Bened. I, p. 254): Gratia igitur vivificae crucis ecclesiam sanctissimi martyris, ubi ipsam cum aliis pretiosissimis ornamentis delegavit, in modum crucis aedificare disposuit. Cuius basilicae opus mirificum describere nobis videtur superfluum, qualiter scilicet distincta fenestris, quibus pretiosissimis marmorum fulta columnis, quove modo crispante camera, compta auratis laquearis, nec non parietes ut Christi decebat aulam, quo decore nitebant pictura aurei coloris, strato inferius pulchro emblemate pavimenti. Auf die Kirche bezieht sich wohl der Titulus des Fortunatus (LE BLANT, Les inscriptions chrétiennes de la Gaule I, Nr. 208, vgl. p. 297).

[15] GREGOR. TURON., Hist. Franc. lib. II, c. 16 bei v. SCHLOSSER, Abendländ. Quellenbuch, S. 43: Parietes ad altarium opere sarsurio et multa marmorum genera exornatos habet. Hierzu die andere Nachricht bei GREGOR. TURON., Hist. Franc. lib. I, c. 32 [Chrocus] delubrum Arvernus ... diruit ... Miro enim opere factum fuit atque firmatum. Cuius paries duplex erat, ab intus enim de minuto lapide, a foris vero quadris sculptis fabricatum fuit ... Intrinsecus vero marmore ac museo variatum erat. Pavimentum quoque aedes marmore stratum, desuper vero plumbo tectum.

[16] GREGOR. TURON., Hist. Franc. lib. V, c. 45: Agroecula episcopus .... ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, mosevo depinxit. Die Nachricht über den gleichzeitigen Mosaikenschmuck von St. Gereon schon oben S. 135.

[17] MALLAY, Les églises de l'Auvergne, p. 1.

[18] B. GUÉRARD, Cartul. de l'abbaye de Saint-Bertin 1840, p. 17: nec minus interius oratorii pavimenta multicoloris petrarum iunctura. Vgl. unten Anm. 22.

[19] ABBÉ LEBEUF, Mém. concernant l'hist. civile et ecclés. d'Auxerre ed. CHALLE et QUANTIN 1848, I, p. 138. — Für den Fußboden in der Kirche des Bischofs Syagrius hatte Fortunatus die figurative Inschrift entworfen, die bei LE BLANT, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, Nr. 8, p. 22 abgedruckt ist.

Wenn in der 1767 zerstörten Kirche von Saint-Rache lez Autun i. J. 1690 in der Apsis gleichfalls Mosaiken auf g o l d e n e m Grunde (also keine Bodenmosaiken) genannt werden (G. THEYRAS, Autun vers le quinzième siècle 1891, p. 215. — Mém. de la société éduenne X, p. 2), so müßte man gleichfalls an einen Schmuck der Kuppel aus dieser Zeit denken.

[20] Gesta pontificum Autiss. (LABBE, Nova bibliotheca man. II, 1657, p. 423): Basilicam sane beati Stephani, cui

Saint-Eusèbe ebenda[21]. Der Mosaikschmuck von St. Bertin erstreckte sich wohl nicht nur auf den Boden[22]. — Aus karolingischer Zeit hören wir von Mosaiken aus Centula (St. Riquier), wo Abt Angilbert die Mosaiktechnik für vier Altargemälde (in Verbindung mit plastischem Schmuck) verwendet[23]. Centula besaß daneben aber auch einen berühmten Mosaikboden, auf dem der Stifter Angilbert sich selbst in einer poetischen Inschrift nannte[24]. Und hier haben wir noch zwei Denkmäler überliefert, das eine greifbar, das andere wenigstens in monumentaler Tradition, das Mosaik im Münster zu Aachen

sedit, miro decore ampliavit, ingenti testudine a parte applicita, auroque ac musivo splendidissime decorata, instar eius quam Syagrius episcopus Augustoduni fecisse cognoscitur. Vgl. dazu die Passio Leudegarii ep. Augustodun. Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 285 ... testantur opera vel matricola, quae ab eodem instituta residet ad ecclesiae ianuam, vel specierum pulchritudo, quae aureo fulgore rutilant in ecclesiae ministerio, necnon et baptisterii ornamenta miris operibus fabricata .... Praeterea innuunt eius industriam ecclesiae pavimenta velaque aurea et atrii constructio nova, murorum urbis restauratio, domorum reparatio ...

[21] Gesta pontif. Autiss. p. 341: [Palladius ep. 623—657] cuius [basilicae] testudinem a parte orientali ex musivo simul et auro compsit ac dedicavit. Vgl. Lebeuf, Mém. concernant l'hist. civile et ecclés. d'Auxerre I, 1848, p. 147.

[22] Folquinus, Cartulaire de l'abbaye de St. Bertin (Coll. de documents inédits sur l'hist. de France X) p. 17: Quo in loco sanctus vir tantum in Dei nomine sudavit, ut primitus templum, lapidibus rubrisque lateribus intermixtum, in altum erigeret, cuius ex vicino columnae, quarum capitibus singulis impositis testudine, ultramque parietem firmiter sustentant. Nec minus interius oratorii pavimenta multicoloris iunctura, quae pluribus in locis aurea infigunt lamina, decenter adornavit. Vgl. Annal. archéol. X, p. 236.

[23] Vita S. Angilberti auct. Anschero c. 7: Unicuique altarium tabula coram posita auro et argento gemmisque pretiosis parata est. In medio ecclesiae S. Passio; in australi parte S. Adscensio; in aquilonali S. Resurrectio et in porticu secus ianuas S. Nativitas mirifico opere ex gipso figuratae

Fig. 140. Fußbodenmosaik der Kirche zu Cruas (nach Revoil).

et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt. Vgl. v. Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. karoling. Kunst, Nr. 979.

[24] Angilberti de ecclesia Centulensi libellus. In pavimento altaris b. Richarii:

Hoc pavimentum humilis abbas componere feci
Angilbertus ego, ductus amore Dei,
Ut michi post obitum sanctum donare quietem
Dignetur Christus, vita salusque mea.

Vgl. Chronicon Centulense auct. Hariulfo II, 3: Videtur usque hodie in pavimento chori tam pulchra et tam distincta marmoris operatio, ut quicumque illud inspicit incomparabile opus asseveret. Sane coram altare S. Richarii fecit pingere in ipso pavimento quosdam versiculos ... — v. Schlosser Nr. 782, S. 258, 783. — Ders., Schriftquellen z. Gesch. d. abendländ. Kunst, S. 120. — Hénocque, Hist. de l'abbaye et de la ville de Saint-Riquier, 1880, I, p. 150. — Inventaire des mosaïques de la Gaule I, Nr. 1137, 1138.

und das in der Kirche Germigny-des-Prés, über das später noch ausführlicher zu handeln sein wird. Zu dem Mosaikenschmuck in der Apsis gehörte hier auch ein reich dekorierter Mosaikboden[25].

Von reichdekorierten Marmorböden berichten uns aus dieser Zeit eine ganze Reihe von Quellen, in Lorsch[26], in St. Guillaume-le-Desert[27], in Lebrath[28], in Reims[29], in Lyon[30], in St. Wandrille[31] und anderswo — und wenn endlich Karl der Große in seinem bekannten Kapitulare vom J. 867 den Auftrag gibt, daß seine missi unter anderem ausdrücklich auf den Zustand der pavimenta in den Kirchen ein Auge haben sollen, so hat er hier wie überall, wo das pavimentum besonders erwähnt wird, einen kunstvollen Bodenbelag gemeint[32].

Auch nach der karolingischen Zeit hören wir von kostbaren Fußböden. Ausdrücklich rühmt von dem Bischof Bernward von Hildesheim sein Biograph Thangmar, daß er selbst sich der Technik der Mosaikböden gewidmet habe (musivum in pavimentis ornandis studium)[33], im 12. Jh. hat die Klosterkirche zu Petershausen einen kostbaren Boden[34], in dem Kloster St. Trond wird ein solcher genannt[35].

Haben wir noch Mosaiken aus dieser nachrömischen Zeit in dem Gebiet diesseits der Alpen erhalten? Es scheint mir, daß zunächst die Datierung heute noch vielfach eine sehr unbestimmte ist — manche der rohen Mosaiken, die man spätrömisch nennt, würden richtiger als fränkisch auf römischer Tradition zu bezeichnen sein. Der Mosaikboden von Cordoba mit den vier Jahreszeiten dürfte entsprechend als ein

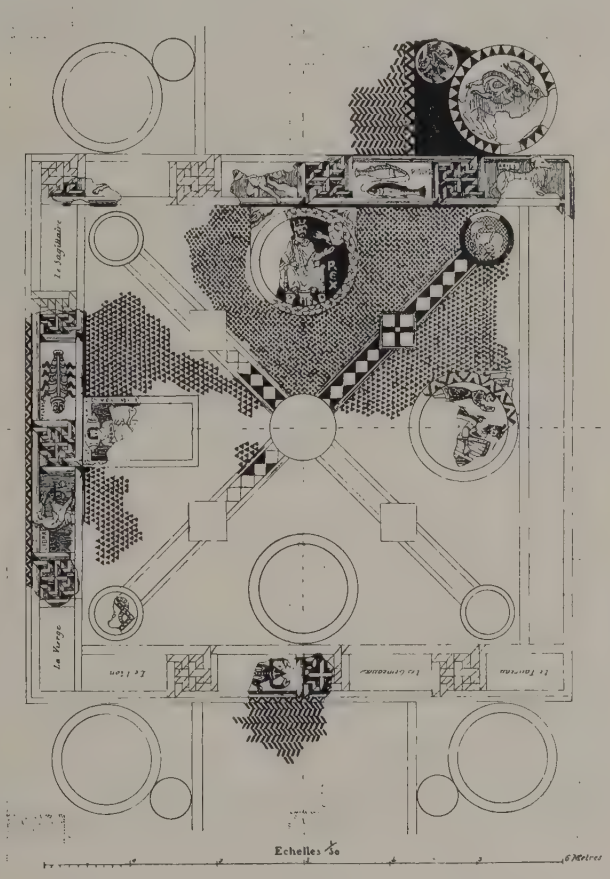


Fig. 141. Mosaikfußboden aus St. Bertin in St. Omer.

[25] Annal. Floriacens.: Baluze, Miscellan. I, p. 493: pavimentum quoque marmoreo depinxit emblemate. Vgl. l'abbé Prévost, La basilique de Germigny-des-Prés p. 73.

[26] Chron. Lauresham a. 785: [Richbodo] ... cancellos circa requiem b. Nazarii ex auro argentoque mirifice vestiens pavimentum etiam coram altari vario stratum marmore sublimavit. v. Schlosser, Karol. Schriftquellen Nr. 175. — Humann, Zur Gesch. d. karol. Baukunst I, S. 6. — Falk, Gesch. d. Klosters Lorsch, 1866, S. 50, 57.

[27] Vita Willelmi ducis Gellon. c. 8: .. marmore pretioso perficiens pavimentum. — v. Schlosser, Karol. Schriftquellen, Nr. 686.

[28] Chron. Senoniense II, 9... ecclesia pavimentum diverso colore marmoreo artificiose, sicut hodie in aliqua parte sui apparet, substravit. v. Schlosser Nr. 694.

[29] Flodoardus, Hist. Rem. III, 5 [Hincmarus] tecta templi plumbeis cooperuit tabulis, ipsumque templum pictis decoravit cameris, fenestris etiam illustravit vitreis, pavimentis quoque stravit marmoreis. v. Schlossser, Nr. 771. Unter der Kirche St. Nicaise in Reims ist ein sehr roher Boden gefunden, vielleicht von der ersten Basilika in Reims stammend (Inv. des mos. I, Nr. 1057).

[30] Florus, Carmina varia: Migne, Patrol. lat. CXIX, p. 259. — Bull. hist. du diocèse de Lyon 1901, p. 276. Florus beschreibt in vier Versen ein Mosaik in einer Apsis, das Jerusalem mit seinen Denkmälern darstellt — eine interessante Parallele zu dem Mosaik von Madaba.

[31] Gesta abbat. Fontanell. c. 17: Habet quoque solarium in medio sui, pavimento optimo decoratum.

[32] Capitulare Karoli a. 867 c. 7: Volumus itaque, ut missi nostri per singulos pagos praevidere studeant, primum de ecclesiis, quomodo structae aut destructae sunt in tectis, in maceriis sive in parietibus sive in pavimentis necnon in pictura, etiam in luminaribus sive officiis. v. Schlosser Nr. 898.

[33] Thangmari vita Bernwardi ep. c. 6. v. Schlosser, Abendländ. Quellenbuch, S. 147.

[34] Casus mon. Petrihusensis c. 21: iuxta altare tabula marmorea viridi coloris pavimento imposita. v. Schlosser, Abendländ. Quellenbuch S. 234.

[35] Gesta abbatum Trudonensium c. 11. v. Schlosser, S. 251. Vgl. im übrigen die Indices bei Schlosser unter pavimentum in beiden Sammlungen.

Fig. 142. Mosaiken aus der Kathedrale von Lescar.

unter der westgotischen Herrschaft im 6. oder 7. Jh. angefertigtes Werk zu bezeichnen sein[36] und sicherlich gehört dieser Periode an der merkwürdige und künstlerisch hoch bedeutsame Boden, der auf der Insel Mallorca in Santa Maria di Palma gefunden ist und Darstellungen aus der Geschichte Adams und Evas wie aus der Geschichte Josephs bringt. Eine ganze Anzahl von Mosaiken ist aber mit Sicherheit als nachrömisch in Anspruch zu nehmen. Das Baptisterium von Die (Drôme)[37] und von Valence[38] sind frühchristliche Denkmäler. Das Mosaik in Die zeigt die vier Paradiesesflüsse, das in Valence Tierdarstellungen, darunter den Hirsch zwischen einem Löwen und einem Leoparden. Darstellungen mit Vögeln und Fabeltieren enthält auch jener fränkische Mosaikboden in der Krypta von Saint-Hilaire-legrand, von dem sich Reste heute im Museum zu Poitiers befinden[39]. Reste eines ganz seltsamen Bodens mit aus weißem Stein in braunroten Stucco eingelassenen Ornamenten und Vögeln sind aus dem fränkischen Dom zu Trier erhalten (Fig. 137)[40].

---

[36] J. Amador de los Rios, Mon. lat. byzant. de Córdoba: Monumentos arquitectonicos de España II, p. 65. Über den Boden von Palma vgl. Man. de Assas i. Museo español de antiguëdades VIII, 1877, p. 141. — J. de Lauriére i. Bull. mon. 1891, p. 141. — J. Puig y Cadafalch, L'arquitectura romànica a Catalunya I, p. 291. Über die Datierung Hübner, Inscriptiones Hispaniae christianae Nr. 59.

[37] De Caumont im Bull. mon. XXXIV, p. 101. — Artaud, Histoire abrégée de la peinture en mosaïque, p. 87, pl. XXXIII. (farbig) — de Rossi im Bull. di arch. cristiana V, 1867, p. 87. — Gute Abb. von Valliez im Bull. de la soc. d'arch. de la Drôme X, 1876, p. 57, pl. — Inv. des mos. I, Nr. 131 m. pl.

[38] Abb. i. d. Gazette archéologique III, p. 195. — Garrucci, Storia pl. 277. — Farbige Abb. im Bull. de la soc. d'arch. de la Drôme I, 1866, p. 212. — Revoil, Architecture romane du midi de la France III, 1873, p. 32. — Inv. des mos. I, Nr. 152.

[39] Abb. bei De Longuemar i. d. Mém. de la soc. des antiquaires de l'Ouest XXIII, 1856, p. 66, pl. II und bei A. de Caumont, Abécédaire d'archéologie, 1886, p. 40. — Vgl. P. Amédée-Brouillet, Notice des tableaux, dessins etc. de la ville de Poitiers II, 1886, p. 291, Nr. 4018 u. 4019. — Inv. des mos. I, Nr. 581. Auch Rob. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France p. 112 Anm. 8 nennt den Boden als dieser frühen Zeit angehörig.

[40] J. N. v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden, der römischen, der fränkischen, der romanischen. Fränk.-Per. Taf. III.

Von zwei wichtigen Denkmälern, dem Mosaik, das neben der Kathedrale in Sens entdeckt ist und vielleicht ursprünglich das alte Baptisterium von Sens schmückte, mit der Darstellung von zwei Hirschen um einen Cantharus[41], dem bekannten althistorischen Motiv (Fig. 138) und dem Mosaik von Thiers, das in der 575 gegründeten Kirche von Saint-Genès gefunden ist, mit seinen Tierdarstellungen, dem Löwen, Phönix, Pfau, Basilisk[42], wird noch in dem Kapitel „Karolingisches und Orientalisches" zu sprechen sein — sie sind von besonderer Wichtigkeit für die Rezeption und Verarbeitung östlicher Elemente in der merowingischen Kunst. Wie das Mosaik von Sens ist das von Taron (Barres Pyrénées), das nördlich von der Kirche auf dem Kirchhof gefunden ward, wohl nicht mehr römisch, sondern eine merowingisch-christliche Weiterbildung eines römischen Vorbildes (Fig. 139)[43], das Hauptstück zeigt einen ganz symmetrischen Baum mit Früchten, die Fortsetzung eines gleichmäßigen Frieses. Der größte der noch heute in Frankreich erhaltenen Mosaikböden in opus sectile mit lediglich geometrischen Mustern in der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Benoit-sur-Loire kann freilich nicht für Frankreich in Anspruch genommen werden — es ist ein römischer Fußboden des 12. Jh., der erst im J. 1535 durch den Kardinal Duprat hierhin überführt worden ist[44].

---

[41] Bulletin de la société archéol. de Sens XII, p. 226; XIII, p. 343. — L'abbé Martigny, Mosaïque chrétienne trouvée à Sens: Gazette archéologique III, 1877, p. 189, pl. 31 (Farbentafel). — G. Julliot, Inscriptions et monuments du musée gallo-romain de Sens 1898, p. 93. — A. Marignan, Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs, Paris 1899, p. 187. — Inv. des mos. I, Nr. 890. — Nach Marignan a. d. E. d. 5. Jh., nach Martigny nicht vor dem 7. Jh. Dem 7. Jh. werden auch zugeschrieben die Mosaiken im Chor der Kirche von Saint-Quentin, die ebenso ein langes Nachleben der römischen Tradition zeigen würden (Congrès archéol. de France XXIII, 1866, p. 124, Abb. — Inv. des mos. I, Nr. 1142), dem 6. Jh. würden auch angehören die ältesten in Moissac gefundenen Mosaiken, die dem ersten Bau in der Abteikirche angehören würden. Sie zeigen das Muster aus Halbkreisen und Spiralen, das schon in der ganzen spätromanischen Kunst lebendig ist (Mouméja i. Bull. archéol. 1894, p. 192, fig. 1).

[42] Louis Bréhier, Les mosaïques mérovingiennes de Thiers: Mélanges littéraires publiés par la faculté des lettres de Clermont-Ferrand à l'occasion du centenaire de sa création, Clermont-Ferrand 1911 m. 4 pl. Dazu J. Strzygowski i. d. Byzant. Zs. XX, 1911, S. 605. Zweifel an der Datierung bei Enlart, Manuel. Arch. relig. p. 707. — Maurice Prou, La Gaule mérovingienne p. 254. — Inv. des mos. I, Nr. 620. Die Mosaiken waren schon 1863 entdeckt worden, nach dem Bericht von Mallay (Revue des sociétés savantes 3. série III, 1864, p. 497; 4. série I, 1865, p. 189) und Crosnier (Bulletin de la société Nivernaise 1867, p. 251) waren einige zwanzig Medaillons aufgefunden, jedes Medaillon in einem Kreis von ca. 95 cm Durchmesser enthielt Darstellungen, die Zwickel die verschiedensten Ornamente. Unter den Medaillonbildern werden genannt ein Löwe, ein Hirsch, eine Frau, die auf einem Seeungeheuer reitet, ein Pfau, ein Drache. Im J. 1888 wurden die Mosaiken von Jacqueton (Bulletin archéol. 1888, p. 14) erneut beschrieben. Im J. 1910 befanden sich die Reste, in fünf Kästen gepackt, in ganz vernachlässigtem Zustande in der als Turnhalle dienenden Kapelle des alten Kollegs von Saint-Genès, wo sie Louis Bréhier beschrieb (s. o.). Zeichnungen von Mallay i. d. Archives des monuments historiques. Vgl. Perrault-Dabot, Catalogue des relevés, dessins et aquarelles des archives de la commission des monuments historiques p. 276, Nr. 6430, 6431, 6432—6437. Der Inhalt von vier der Kästen in Photographie bei Bréhier pl. 1—4, der Löwe pl. 1 auch bei Maurice Prou a. a. O.

[43] Aufnahme von Laffolye vom J. 1873 i. d. Arch. de la comm. des mon. hist. (Perrault-Dabot, Catalogue p. 281) Nr. 6940. Darnach Fig. 139. — Abb. bei Gerspach, La mosaïque, p. 16. — Inventaire des mos. I, Nr. 416—419.

[44] Abb. in Lichtdruck bei Lucien Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne, Lyon 1905, pl. VI, p. 30. Der Kardinal ließ nach Saint-Benoit kommen, „un grand nombre de pierres très-riches et très-précieuses de Rome et d'autres lieux éloignés pour paver l'église susdite, comme marbre jaspé, porphyre et pierre de serpentine, avec grands frais". Abb. auch bei

Fig. 143. Fußbodenmosaik aus Sordes.

Fig. 144. Fußbodenmosaik aus Sordes

Bei allen diesen Werken handelt es sich um Bodenmosaiken, aber auch von Wandmosaiken aus frühmittelalterlicher Zeit ist uns aus Frankreich noch eine monumentale Tradition bewahrt. Ich spreche von den Mosaiken der Daurade in Toulouse, die erst unter Ludwig XV. im J. 1764 zerstört worden ist. Wie nach jener Stelle Gregors von Tours die Kölner Kirche St. Gereon, so trug sie nach ihren Mosaiken den Namen: Deaurata, Daurade. Die Kirche war eines der merkwürdigsten Bauwerke nördlich der Alpen, von dem uns aus dieser Zeit eine Nachricht erhalten ist (vgl. den Exkurs auf S. 183); ihre Mosaiken stammen vielleicht aus derselben Zeit, in der die oben genannten ersten Kirchen in Autun und Auxerre wie St. Gereon an Gewölben und Wänden ihren Mosaikenschmuck erhielten, und vielleicht aus denselben Künstlerateliers.

Nach dem Grundriß wie nach den Details der Säulen darf man der Zuweisung an die merowingische Zeit zustimmen, und zwar möchte man lieber das 5. oder 6. Jh. als eine spätere Zeit für die Entstehung in Anspruch nehmen. Die Mosaiken sind im J. 1633 gereinigt und wohl von späteren Überzügen befreit worden; bei dieser Gelegenheit hat Dom Odon Lamothe von ihnen eine genaue Beschreibung aufgezeichnet[45]. Die Notizen des gelehrten Tolosaners erlauben uns die Rekonstruktion einer der wichtigsten Inkunabeln der abendländischen Kunst: die Mosaiken brachten in der obersten Reihe Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, die Verkündigung an die Hirten, die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die drei Könige vor Herodes, den Kindermord; dann im zweiten Rang in der Mitte eine große Deësis, die Darstellung des Salvators, neben ihm die Muttergottes (Johannes der Täufer fehlt), zu beiden Seiten die vier Erzengel, Uriel, Michael, Gabriel, Rafael, die beiden Apostelfürsten, die vier Evangelisten und sechs Apostel; an den äußersten Flanken vier alttestamentliche Gestalten, Esdras, Abimelech, Esaias, Ezechiel. In der dritten Reihe endlich, die am meisten gelitten hatte, alttestamentliche Figuren, Erzväter und Propheten und noch einmal Gabriel mit den drei Männern im feurigen Ofen. Schon die Zusammensetzung der Themen, der Gruppierung der Hauptpersonen des neuen Bundes im Anschluß an die Deësis weist auf starken Einfluß östlicher Elemente, noch mehr die Einzelheiten, die Dom Lamothe berichtet. Die Tracht der Engel ist ganz die byzantinische. Und endlich gehörte die Ornamentik ganz dem Formenschatz an, der von

Fig. 145. Mosaikboden in der Apsis der Kirche zu Ganagobie.

R. DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse en France à l'époque Romane p. 113.

[45] L'ABBÉ DEGERT, Les mosaïques de l'ancienne Daurade à Tolose: Bulletin de la soc. arch. du midi de la France n. s. XXXIV, 1905, p. 197. Der Text, den DEGERT abdruckt, findet sich in dem Cod. lat. 12680 der Bibl. nat. zu Paris, fol. 277. Vgl. auch ABBÉ DEGERT i. Bull. de litérature ecclésiastique I, 1905 (herausgeg. v. d. institut catholique de Toulouse). Die weitere Literatur unten S. 184.

dem orientalisch-byzantinischen Kreise seine Nahrung empfangen hatte: in der oberen Reihe, über den Kapitälen der 22 Säulen, also in den Gewölbezwickeln der aufsteigenden Kuppel, befanden sich 22 Papageien, zwischen den Säulen sechs oder acht Pfauen von wunderbarer Zeichnung um Gefäße mit Wasser, offenbar in der üblichen Weise paarweise einander gegenübergestellt.

Für die Bodenmosaiken kommt in Frankreich nach der karolingischen Periode, nach den Schöpfungen von Aachen und Germigny-des-Prés, in der zweiten Hälfte des 11. Jh. die Zeit eines neuen Aufschwungs, der bis in das 13. Jh. andauert[46]. Die Kirche zu Moissac, die 1063 eingeweiht ward, erhielt damals einen reichen Fußboden, von dem noch Reste vorhanden sind, das wichtigste aber ist verschwunden. Die Beschreibung, die uns aus dem Ende des 14. Jh. der Chronist Aymèric[47] von einer der Darstellungen bewahrt hat, in der er den König Chlodwig zwischen zwei Greifen sieht, gibt uns einen Begriff von dem Charakter der Bilder. Aus dem J. 1098 stammt die merkwürdige Darstellung, die den Boden in der Hauptapsis der Kirche zu Cruas bedeckt (Fig. 140). Sie zeigt einander gegenübergestellt die Gestalten der Propheten Henoch und Elias zwischen zwei seltsam stilisierten Bäumen. Es sind die beiden Propheten, die nach dem Alten Testament dem Tod nicht unterworfen waren und die nach dem Evangelium des Nicodemus die Begnadigten im Paradiese erwarteten[48].

Bis zum Ende des 18. Jh. war in dem Chor von Saint-Remi in Reims erhalten ein großer Mosaikboden, der im Anfang des 12. Jh. ausgeführt worden war — die Paradiesesflüsse, die Jahreszeiten, die sieben freien Künste, die Tugenden waren zusammen mit den Monatsbildern und den Zeichen des Zodiacus dargestellt[49]. Die Kirche Saint-Martin d'Ainay bei Lyon besaß im Chor kostbare Mosaiken — erhalten ist eine Darstellung des Bischofs Gaucerand(?), der die von ihm 1112 erbaute Kirche als Stifter darbringt mit einer langen Inschrift[50]. Von dem

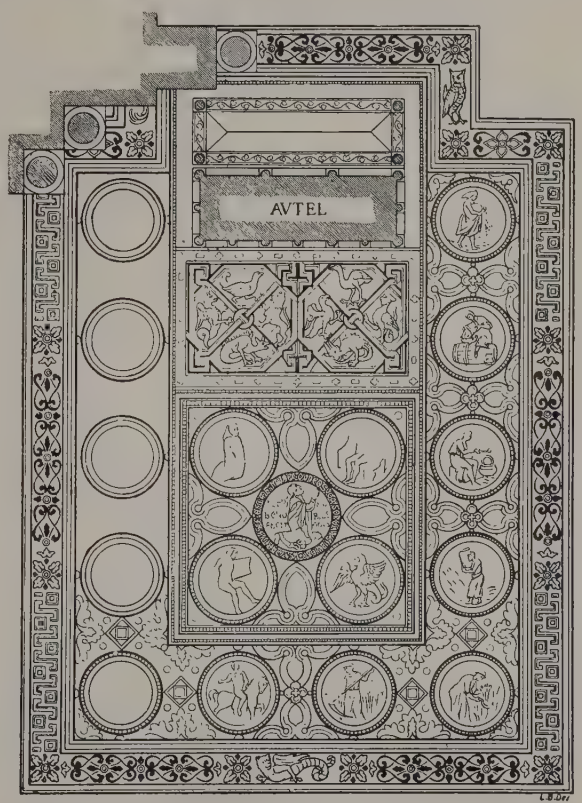


Fig. 146. Ehemaliger Fußboden in der Abteikirche von St. Denys (Rekonstruktion nach Bégule).

[46] Vgl. hierüber R. DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse p. 565. — ENLART, Manuel d'archéologie française, Arch. relig. p. 704.

[47] JULES MONMÉJA, Mosaïques du moyen âge de l'abbaye de Moissac: Bull. archéol. 1894, p. 189. Es handelt sich hier wohl um die Mosaiken der 1063 neu errichteten Kirche. Monméja unterscheidet Arbeiten von drei verschiedenen Perioden. AYMÉRIC DE PAYRAC gibt um 1390 in seiner Chronik eine Beschreibung des vor dem Hauptaltar liegenden Mosaikbodens, der bis in d. 16. Jh. erhalten war (LAGRÈZE-FOSSAT, Etudes historiques sur Moissac, Paris 1874, III, p. 197, 226). Der Abt Durand de Bredon, der 1063 den Neubau errichtet, nennt in einer Bauinschrift (MONMÉJA a. a. O. p. 195, Anm. 4) ausdrücklich Chlodwig als Stifter. Nach den dürftigen Abb., die A. DU MÈGE, Voyage archéol. dans le départ. de Tarn-et Garonne, Toulouse 1828, p. 20 gibt (darnach MONMÉJA p. 194), können diese letzten Mosaiken sehr wohl noch a. d. 11. Jh. sein.

[48] Revue archéol. VI, 1849, p. 397. — A. DE CAUMONT, Le pavage en mosaïque du sanctuaire de l'église de Cruas: Bull. mon. XXVII, 1861, p. 284. — Abgeb. farbig bei Bull. mon. XXVII, 1861, p. 284. — JOUVE, Statistique monumentale de la Drôme, p. 122. — Abgeb. farbig bei REVOIL, Architecture romane du midi de la France III, p. 36 pl. 78. — Inv. des mos. I, Nr. 271 (falsch datiert).

[49] BERGIER, Les grands chemins de l'Empire romain, 1728, p. 189, 201, (wieder abgedruckt bei LORIQUET, 1. u. p. 134). — MARLOT, Histoire de la ville, cité et université de Reims II, p. 543 (abgedruckt i. d. Annal. archéol. X, p. 64). — Mémoires historiques de la province de Champagne I, p. 100. — LORIQUET, La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims, 1862, p. 133 (über das irrig auf 1090 angegebene Datum vgl. dort p. 141). — VIOLLET-LE-DUC, Dict. rais. de l'architecture franç. V, p. 17. — Inv. des mos. I, Nr. 1090.

[50] A. STEYERT, Nouvelle histoire de Lyon II, p. 290 ff. m. Abb. — ARTAUD, Hist. de la peinture en mosaïque p. 73, pl. 14. — Inv. des mos. I, Nr. 762. Die Inschrift ist 1854 wieder zum Vorschein gekommen. Vgl. ausführlich J. DURAND i. d. Annal. archéol. XVII, p. 122.

kostbaren Boden, der 1109 in der alten Abteikirche von Saint-Bertin in Saint-Omer verlegt wurde, sind nur Reste erhalten, einige der Zeichen des Tierkreises und die Figuren von David und einer zweiten als rex bezeichneten Figur (wohl Salomon)[51] (Fig. 142). David und Goliath waren auch dargestellt auf einem Mosaikboden in der Abteikirche zu St. Germain d'Auxerre[52]. Der Rest eines großen Mosaikbodens mit den Monatsbildern und den Zeichen des Zodiacus (erhalten der Junius und Julius) befindet sich in der Abteikirche zu Tournus[53], einen ähnlichen mit den Zeichen des Tierkreises besaß die Abteikirche zu St. Martin in Autun[54].

Aus der ersten Hälfte des 12. Jh. stammt dann das Mosaik, von dem zwei Streifen in der Hauptapsis der Kathedrale von Lescar (Basses-Pyrénées) erhalten sind, mit den Darstellungen von Jagdszenen, wobei ein Steinbock durch einen Löwen gepackt wird, ein Jagdleopard (?) einen Wildesel angreift; Nachbildung eines antiken Originals[55] mit deutlichen Entlehnungen aus dem orientalischen Stoffkreis, aber durchaus ein mittelalterliches Werk, wie denn auch die beiden Gestalten der Jäger frühmittelalterlichen Ursprungs sind. Nach der Inschrift war dies Mosaik ein Werk des Bischofs Guido von Lescar (1115—1141). Einfacher, nur in Schwarz-Weiß-Zeichnung auf Rot, mit dem Rest einer großen herumlaufenden Inschrift,

[51] ALEX. HERMAND, Essai sur la mosaïque de St. Bertin: Mém. de la soc. des antiquaires de la Morinie I, 1833, p. 147 m. Abb. — WALLET, Description d'une crypte et d'un pavé mosaïque de l'ancienne église St. Bertin, 1844, p. 32 Beschreibung des Mosaiks, pl. IV des Atlas in fol. Gesamtplan (darnach Fig. 175). Jetzt im Museum der Stadt. — Inv. des mos. I, Nr. 1147.

[52] FOURNIER, Description des saintes grottes de l'abbaye de Saint-Germain d'Auxerre, 1714, p. 79. — Inv. des mos. I, Nr. 876.

[53] P. JUENIN, Nouv. hist. de l'abbaye de Tournus, 1733, p. 382. — Inv. des mos. I, Nr. 779.

[54] LEBEUF, Mém. concernant l'hist. civile et ecclés. d'Auxerre ed. 1848, I, p. 138. — Inv. d. mos. I, Nr. 826.

[55] Das Mittelstück mit einer großen Rose ist schon 1837 zerstört worden. Die Inschrift läßt heute den Namen nur noch halb erkennen. Der Text läßt sich nach dem Erhaltenen rekonstruieren: [DOM]INUS GUI[DO] [E]PISCOPUS LA[SCURR]ENSIS HOC FIE[RI] [IUSS]IT PAV[IMENTUM]. Mit Guido (1115 bis 1141) wird nach MARCA, Histoire de Béarn, Paris 1640, p. 214, 459 das Mosaik in Verbindung gebracht. Es liegt sicher hier eine antike Arbeit als Vorbild zugrunde, die im 12. Jh. nachgeahmt worden ist (ENLART a. a. O. p. 708: imitation grossière d'un model romain). Die Vermutung liegt nahe, weil in Lescar sich große römische Mosaiken befanden (ANDRÉ GORSE, Les fouilles de Lescar: Bull. archéol. 1886, p. 428, pl. 17). Vgl. über das Mosaik L'ABBÉ LAPLACE, Monographie de la cathédrale de Lescar, Pau 1863, p. 163. — LANORE, La cathédrale de Lescar i. Bull. monumental LXVIII, 1904, p. 251. — PAUL RAYMOND, Notice sur une mosaïque dans la cath. de Lescar: Revue archéol. n. sér. VII, 1866, I, p. 305, pl. IX. — H. BARTHÉTY, La mosaïque de la cath. de Lescar: Bull. de la soc. arch. de Pau 1886, p. 32. — Ders., Etude supplémentaire 1887, p. 21. — CH. DANGIBAUD, La mosaïque de Lescar est-elle romaine? Etude d'archéologie et de folklore: Revue de Saintonge et d'Aunis 1903. Auszug i. d. Revue archéol. 4. sér. III, 1904, p. 185. — Abb. auch bei GERSPACH, La mosaïque p. 100 u. E. MÜNTZ, Etudes iconographiques et archéologiques p. 43. — Inv. des mos. I, Nr. 412 m. pl. — Abb. in den Zeichnungen der Archives de la commission des mon. hist. Nr. 6941 u. 6942 (darnach die Abb. Fig. 142). Vgl. PERRAULT-DABOT., Catalogue p. 278. Abb. bei GERSPACH, La mosaïque p. 100. — Ein Mosaik aus Gaubert (Dordogne), jetzt im Museum zu Périgueux, zeigt, wie ein römisches Mosaik in späterer Zeit (karolingischer?) nicht kopiert, sondern nur ergänzt ist. Zu der Darstellung zweier Hirsche oder einer Hirschkuh sind später die Figuren von Männern, besonders eines Jägers, hinzugefügt worden (so G. LAFAYE i. Inv. des mos. I, Nr. 554). Oder ist das Ganze auch hier wie in Lescar eine mittelalterliche Nachahmung? Vgl. MARQUIS DE FAYOLLE im Bull. de la soc. des antiquaires de France 1897, p. 334.

Fig. 147. Der Künstler Albricus aus dem Fußbodenmosaik von St. Denys (Clunymuseum).

war der Mosaikboden, der bei den Ausgrabungen der alten Kathedrale von Orléans gefunden wurde[56]. Erst am Ende dieser Periode ist dann jenes seltsame Werk entstanden, das den Fußboden der verschütteten Kirche zu Ganagobie (Basses-Alpes) schmückte, es bringt den h. Georg zu Pferde und phantastische Tiere, einen Centauren, Löwen, Greif, Drachen und in Rundmedaillons den Elephanten und Löwen, ersichtlich orientalischen Stoffen nachgebildet[57]. Phantastische Tierdarstellungen fanden sich auch in der Apsis der alten Abteikirche zu Sordes (Landes)[58] und in der Kirche von St. Gilles bei Nîmes[59]. In Sordes findet sich ein quadratisches Feld, in dem in Kreisausschnitten sowohl eine Jagdszene wie im heraldischen Sinne zusammengestellte Löwen und Adler abgebildet sind, wiederum eine Darstellung, die deutlich letzter Hand auf den Orient zurückführt (Fig. 143 u. 144). Der ersten Hälfte des 12. Jh. gehörte wohl auch an der leider um 1825 zerstörte, uns aber in Abbildungen erhaltene Mosaikboden aus der Kirche des Saint-Irénée in Lyon, der die Zeichen des Tierkreises, David und Moses, die vier Paradiesesströme, die Jahreszeiten, die freien Künste, die Tugenden und eine lange Inschrift enthielt — in den Ornamenten mit deutlicher Anlehnung an die Dekoration der römischen Mosaiken[60].

Gegen das J. 1140 ließ dann der Abt Suger seinen berühmten Mosaikboden für die Kapelle des Saint-Firmin in der Kirche zu Saint-Denys ausführen (Fig. 146). Die Monatsbilder umgaben in zwölf Medaillons,

[56] E. Lefèvre-Pontalis et E. Jarry, La cathédrale Romaine d'Orléans: Bulletin monumental LXVIII, 1904, p. 309, 358 m. Abb. — Dies. i. d. Mém. de la soc. archéol. et hist. de l'Orléanais XXIX, 1905, p. 305, 345. — Wohl identisch mit den Inv. des mos. I, Nr. 940 genannten Resten im Museum. Einfache mittelalterliche Böden in Arles, Lunery (Inv. des mos. I, Nr. 75, 597), Lyon (Inv. I, Nr. 759, nach Artaud, Hist. de la peint. en mosaïque p. 77 pl. 16 sehr viel früher). — Einfache Böden in geometrischer Musterung aus Belgien aufgezählt bei van Bastelaer, Pavement mosaïque en petits carreaux céramiques trouvé à Ragnies: Bulletin de l'académie d'archéologie de Belgique 4. sér. XVIII, 1894, p. 525, 541.

[57] Gauthey i. d. Revue de l'art chrétien 1898, p. 310. — O. Marucchi, Il musaico di S. Maria di Ganagobia: Nuovo bullettino di archeologia cristiana IV, 1898, p. 113 pl. VII (Lichtdruck), danach oben Fig. 145 Um die Hauptapsis herum läuft die Inschrift:

ME PRIOR ET FIERI BERTRANNE IUBES ET HABERI
ET PETRUS URGEBAT TRUTBERTI MEQUE REGEBAT

Bertrannus war Prior von 1122—1124, danach ist das Werk datiert. Abb. auch bei Enlart, Manuel. Arch. relig. p. 708. — Inv. des mos. I, Nr. 126. — Wie nahe die hier und in anderen norditalienischen Mosaiken gegebenen Fabeltiere sich an römische Böden anlehnen, zeigt ein Vergleich mit dem in Acqui gefundenen Boden, der nach der Inschrift sicher römisch ist (V. Scati, Pavimento romano con iscrizione scoperto ad Acqui: Atti della società di archeologia e belle arti per la provincia di Torino VII, 1897, p. 138, Taf. 15).

[58] Gerspach, La mosaïque p. 101, 103 m. Abb. — Bull. mon. XLVIII, 1882, p. 773. — Dufourcet, L'Aquitaine histor. et monumentale II, 1893, p. 53 m. Abb. — Inv. des mos. I, Nr. 420 m. pl. — Aquarelle von Lafollye vom J. 1872 in den Archives de la comm. des mon. hist. Nr. 6944—6958 (Perrault-Dabot, Catalogue p. 172).

[59] Vgl. J. Poldo d'Abenas, Discours hist. de l'antique cité de Nismes, Lyon 1560, p. 59. Zitiert Annal. archéol. XVII, p. 102.

[60] Abb. bei Artaud, Description des mosaïques de Lyon et du midi de la France, Lyon 1835, p. 71, pl. XIII. — Durand i. d. Annal. archéol. XVII, p. 120. — Spon, Recherches des antiquités de la ville de Lyon, Lyon 1673. — Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne p. 23. Die eingehende Beschreibung, die Berger in seiner Histoire des grands chemins gibt, abgedruckt bei Gerspach, La mosaïque p. 97. Über die Darstellung vgl. E. Müntz, Etudes iconogr. et archéol. p. 32 Anm. 1. — Inv. des mos. I, Nr. 760.

Fig. 148. Detail aus den Mosaiken von St. Gereon.

in eine breite Borte eingelegt, ein Hauptfeld, in dessen Mitte der Künstler Albricus dargestellt ist (Fig. 147). Dies letztere Medaillon und dazu ein zweites mit der Darstellung des Weineinlegens für den Oktober

Fig. 149. Mosaik aus St. Nicolas in Reims.

sind im Musée Cluny erhalten, dazu ein vierteiliges ornamentiertes Feld, in dessen einzelnen Zonen ein Kranich, ein Drache, ein Adler, ein Greif mit Menschenkopf dargestellt sind[61]. Die Technik ist hier eine sehr reiche und den primitiven Mitteln der früheren Bodenmosaiken gegenüber komplizierte: Tonpasten, Glaspasten und Stücke von geschlagenem und geschnittenem Marmor und Porphyr sind nebeneinander verwandt.

Aus dem 12. Jh. stammt dann erst, gleichfalls in einer schon vervollkommneteren Technik ausgeführt, das Mosaik mit dem Opfer Abrahams, das aus der alten Kirche von Saint-Nicolas in Reims in das dortige Museum gekommen ist[62] (Fig. 149). Die Kirchen Saint-Pierre les Dames und Saint-Symphorien in Reims hatten ursprünglich gleichfalls Mosaiken aufzuweisen[63]. Auch das Mosaik mit der Darstellung des Kaisers Konstantin zu Pferde, das sich in der Kirche zu Riez (Basses-Alpes) befand, dürfte eher dem 12. Jh. als der merowingischen Zeit angehört haben[64]. Auf das J. 1200 datiert waren die im 18. Jh. verschwundenen Mosaiken im Chor der alten Kathedrale zu Verdun[65].

---

[61] In dem Berichte Sugers über seine Bautätigkeit ist nur die Rede von einem Mosaik, das sich in dem Tympanon einer Tür befand (Sugerii abbatis liber de rebus in administratione sua gestis c. 27: Duchesne, Hist. Francorum IV, p. 331. Vgl. v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte S. 270: ... sub musivo, quod et novum contra usum hic fieri et in arcu portae imprimi elaboravimus). Über die Mosaiken vgl. Doublet, Hist. de l'abbaye de St. Denis p. 317. — Al. Lenoir, Musée des mon. français, 1800, II, p. 20, pl. 59. — Labarte, Hist. des arts industriels II, p. 375. — Lucien Bégule, Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne, Lyon 1905, p. 24 mit Abb. der figürlichen Reste und des Übersichtsblattes, nach einer Pause, die Viollet-le-Duc von einer Zeichnung Perciers aufbewahrt hat (danach die obige Fig. 146). — Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'architecture franç, V, p. 15. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei, S. 118. — Michel, Hist. de l'art I, II, p. 452. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei I, S. 300. — R. de Lasteyrie, L'archit. relig. p. 568 m. Abb. — Inv. des mos. I, Nr. 913, 914.

Eingehend über die Inschriften F. de Guilhermy u. R. de Lasteyrie, Inscriptions de la France du V^e^ au XVIII^e^ siècle (Coll. de docum. inéd. 3. sér. archéol.) I, p. 116; V, p. 339 mit Abb. (danach Fig. 147 oben) und A. Ramé, La mosaïque du moine Albéric à Saint-Denis: Revue des soc. savantes des départements 6. sér. VIII, 1878, p. 147. Die Inschrift in dem Mittelfeld: HOC PIUS ALBRICUS NOBILE FECIT OPUS (über die Schreibart des Namens vgl. Guilhermy V, p. 340) deutet doch eher auf den Künstler als auf den Stifter. Die herumlaufende Inschrift lautet: † QUI TE DEVOTUS ORO, CUI SERVIO TOTUS † MARTYR SANCTE DEI, QUAESO, MEMENTO MEI. In der Kapelle Sainte-Osmane befand sich noch ein zweiter Boden mit eingelegter Arbeit, aber erst in der zweiten Hälfte des 13. Jh. entstanden, in dem wiederum die Monatsbilder dargestellt waren (Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'arch. franç. V, p. 15. — Bégule, Les incrustations décoratives p. 71 mit dem ganzen System).

[62] Jadart, La mosaïque du sacrifice d'Abraham au musée de Reims: Bulletin archéologique du comité des travaux hist. et scientif. 1892, p. 347. — Enlart, Arch. relig. p. 709. — Von dem Mosaikboden in Saint-Symphorien befindet sich ein Rest noch im Museum (L. Demaison, Répertoire archéol. de l'arrondiss. de Reims, II, 1889, p. 168). Vgl. Inv. des mos. I, Nr. 1091—1093.

[63] Vgl. die Beschreibungen bei Ch. Loriquet, La mosaïque des promenades et autres trouvées à Reims, Reims 1862, p. 144, 145 m. Abb. Taf. IV, 5.

[64] Dargestellt war Constantin zu Roß, unter ihm ein Gegner — eine höchst merkwürdige Parallele zu dem orientalischen Reiterheiligen wie zu dem aus Ravenna durch Karl den Großen entführten ehernen Bild des Theodorich. Dazu die Inschrift:

REX CONSTANTINUS LEPROSUS VIRQUE BENIGNUS
EST FACTUS SANUS, SACRO BAPTISMATE TACTUS.

Vgl. Müntz i. d. Rev. archéol. 1877, I, p. 41. — R. Mowat i. Bull. de la soc. des antiquaires de France 1885, p. 68. — Jul. de Laurière, Les monuments de Riez: Bull. mon. 1873, I, p. 261 m. Abb. — Inv. des mos. I, Nr. 13.

[65] Martène et Durand, Voyage littéraire des deux bénédictins I, 2. partie p. 93. — Nach Bourassé, Les cathédrales de France (zitiert i. d. Annal. archéol. XVII, p. 121 Anm. 4) war mitten in Weinranken hier in natürlicher Größe das Bild des Bischofs gegeben, der der Stifter des Werkes war, mit einer Inschrift in Distichen.

Die Technik des Kölner Mosaikbodens ist die gewöhnliche, wie sie bei den frühmittelalterlichen Mosaiken des Nordens wie des Südens vorkommt. Die Zahl der Töne ist nicht groß, durch verschiedene Mischung der Pasten wird aber ein verschiedener Eindruck erzielt[66]. Die Zeichnung nähert sich der der französischen Mosaiken des ausgehenden 11. und beginnenden 12. Jh. — sie steht diesen jedenfalls mindestens so nahe wie die norditalienischen Mosaikböden zu Cremona, Pavia, Mantua. Die Kunstmittel für die Durchbildung der Umrisse, die Konturierung der farbigen Flächen sind dieselben geblieben wie bei den spätrömischen Mosaiken — man könnte für die Zeichnung der Köpfe (Fig. 148) an die Mosaiken von Nennig bei Trier wie an die von Dougga in Tunis erinnern[67]. Die Auffassung der Figuren ist eine außerordentlich archaische — zwischen den figürlichen Darstellungen mit Adam und Eva uud die Geschichte Josephs von Santa Maria auf der Balearеninsel Mallorca die aus dem 6.—7. Jh. stammen, und den Mosaiken von St. Gereon ist kein großer Unterschied.

Die italienischen Parallelen sind viel bekannter, San Michele und der Dom zu Pavia, der Dom zu Cremona, San Benedetto zu Polirone, die Kirchen zu Novara, Aequi, Aosta, Vercelli, Casale, Pomposa, Pieve-Terzagni, Piacenza, Otranto, Ancona, Grado, Parenzo, Aquileja, Salona, Turin, Pesaro, Venedig, Murano, Ravenna, Rom geben hier eine Fülle von Material.[68] Auch hier liegt eine neue fruchtbare Produktion in der romanischen Periode vor — die meisten Denkmäler gehören dem 12. Jh. an. Ersichtlich besteht mit den Bodenmosaiken Südfrankreichs Verbindung — der Boden von Ganagobie würde etwa mit dem von Turin zusammen zu nennen sein; die nordfranzösische und die deutsche Fabrikation erscheint aber als unabhängig davon. Ohne Unterbrechung bleibt diese Kunst der Mosaikböden von der römischen Zeit her nördlich der Alpen im Gebiet der alten römischen Provinzen lebendig — der Boden von St. Gereon gehört als ein wichtiges Glied an das Ende dieser Entwicklung.

Exkurs.

Die Mosaiken der Daurade zu Toulouse.

Dieser leider 1764 untergegangene Zyklus, über den oben S. 178 gesprochen war, verdient noch eine nähere Beleuchtung. Die Auffindung der Beschreibung des Dom Lamothe vom J. 1633 ist fast unbeachtet geblieben[1] — und doch gestattet diese uns eine ziemlich genaue Rekonstruktion. Dieser Zyklus von Toulouse ist, da wir von den Mosaiken der merowingischen Zeit aus Tours und Clermont, aus Autun und Auxerre die Themen nicht kennen, das einzige Werk, das uns einen Einblick in die Stoffe dieser vorkarolingischen Mosaiken im Norden gibt. Ikonographisch ist die hier gegebene Folge ganz außerordentlich merkwürdig und wichtig.

---

[66] Aus'm Weerth a. a. O. S. 7 zählt nur sechs verschiedene Töne, ich möchte zehn zählen. Über die Technik vgl. Paul Gauckler, Lo mosaïque antique (S. A. a. d. Dictionnaire des antiquités v. Daremberg u. Saglio), p. 8 u. 43. — Gerspach, La mosaïque passim.

[67] A. Merlin, Les fouilles de Dougga: Mélanges d'archéol. et d'hist. XXII, 1902, p. 69, pl. III.

[68] Julien Durand, Les pavés-mosaïques en Italie et en France I, Italie: Annales archéol. XV, 1855, p. 223. — Vgl. die Zusammenstellung bei aus'm Weerth, Der Mosaikboden, S. 13 ff. — E. Müntz, Les pavements historiés du IV^{e} au XII^{e} siècle: Etudes iconographiques et archéologiques p. 1, 14 ff. — Ders., Notes sur les mosaïques chrétiennes d'Italie. III. Les pavements historiés. IV. Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen-âge. — Kraus, Realenzyklopädie II, S. 419. — Labarte, Hist. d. arts industriels II, p. 233. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S, 404, 424; II, S. 366. — Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 418. — Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale I, p. 489. — Michel, Hist. de l'art I, I, p. 204; II, I, p. 430. — R. de Lasteyrie, L'architecture relig. en France à l'époque Romane p. 110. — Pietro Toesca, Vicende di un' antica chiesa di Torino: Bollettino d'arte del ministero della p. istruzione IV, 1910, p. 1. — Ders., La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, p. 93. — Der prachtvolle große Fußboden in Otranto, durch den Priester Pantaleone zwischen 1163 und 1166 ausgeführt, genau veröffentlicht mit 15 Tafeln von C. A. Garufi, Il pavimento a mosaico della Cattedrale d'Otranto: Studi medievali II, 1907, p. 505. Die Mosaikböden an der Adria mit den Byzantinischen Verwandten zusammengestellt bei Dalton, Byzantine art and archaeology p. 420. Über die neu gefundenen Mosaiken in Aquileja vgl. Röm. Quartalschrift 1910, S. 117 und Kunst u. Handwerk 1909, Heft 12 m. Abb.; in Grado: Jahreshefte d. österreich. archäol. Instituts X, 1906, Beibl. S. 18; in Salona: Kunsthistor. Jahrbuch der Zentralkommission IV, 1906, S. 297.

Nach dem von Dom Martin mitgeteilten Grundriß (unsere Fig. 150) handelte es sich um einen ursprünglichen Polygonalbau von etwas gestreckter Form, an den später mit Durchbrechung der einen Seite ein Langhaus angefügt war; eine Kuppel, aus einzelnen Segmenten bestehend, bedeckte den Raum, die Lichtzuführung geschah wie bei dem Pantheon durch eine große Öffnung in der Mitte der Kuppel. Die Wände waren durch drei Reihen von Flachblenden übereinander gegliedert, die wieder durch Mosaiken geschmückt waren, wie in der Kirche zu Germigny-des-Prés[1].

Die älteste ausführliche Beschreibung gibt uns im J. 1625 Jean de Chabanel, der schon den Schmuck mit Mosaiken hervorhebt, auch die wichtigsten Darstellungen erwähnt. Nach ihm ist die Kirche als ein römischer Tempel errichtet, ausdrücklich erwähnt er, daß das Material Ziegel seien, er vermutet, daß Placidia, die Schwester des Honorius, die Gattin des Westgotenkönigs Ataulph, den Bau ausgeschmückt habe, nachdem er in eine christliche Kirche verwandelt war[2]. Hundert Jahre später hat der gelehrte Benediktiner Dom Martin in seiner Religion des Gaulois eine Abbildung des Gebäudes gebracht — die einzige sehr ungenaue Aufnahme des Grundrisses und einen Querschnitt gegeben

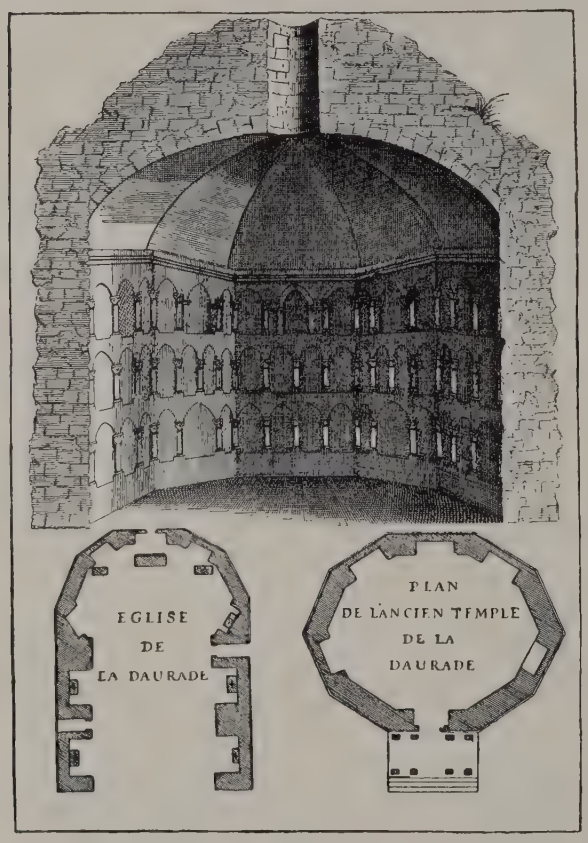


Fig. 150. Grundriß und Querschnitt der Daurade zu Toulouse (nach Dom Martin).

[1] Abbé Dégert, Les mosaïques de l'ancienne Daurade à Tolose: Bull. de la soc. archéol. du midi de la France n. s. XXXIV, 1905, p. 197. — Ders., La plus ancienne mosaïque chrétienne de la Gaule: Bulletin de littérature ecclésiastique 1905, p. 1. Die Kirche besteht noch auf dem rechten Ufer der Garonne, neben der école des beaux-arts, aber sie ist 1764 völlig durch einen barocken Neubau nach Plänen von Hardy ersetzt (eine weitere Erneuerung 1810). In aufgehendem Mauerwerk ist wohl nichts von dem alten Bau erhalten (die Kirche in einen Häuserblock ganz umgebaut). — R. de Lasteyrie setzt die Kirche ins 5. Jh. (L'architecture religieuse en France à l'époque romane p. 108), Chabanel und Dom Martin schreiben sie den Westgoten zu und datieren sie auf die Zeit von 418—506. Auch Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 404 erwähnt die Kirche als in derselben frühen Zeit entstanden.

[2] Jean de Chabanel, De l'antiquité de l'église Nostre Dame dite la Daurade à Tolose, Tolose 1625. — Ders., De l'estat et police de l'église Nostre Dame dite la Daurade à Tolose, Tolose 1625. Die beiden Werkchen, das erste von 89, das zweite von 186 Seiten, enthalten leider sehr wenig Positives über das Monument. Über das Alter heiße es p. 6: D'une chose sommes nous certains, qui est, que teste Eglise est très-ancienne, voire et la première de celles qui ont esté basties dans la ville. p. 17: La richesse et magnificence de ces petites pièces de marqueterie, enduites et croustées d'Or, de la grosseur et forme d'un dez, transparentes comme crystal; et peintes de diverses couleurs, dont sont composees les images des douze Apostres et autres Saincts qui conurent la vieille muraille de ceste Eglise, et environnent le grand autel, mostrent evidemment que c'est un ouvrage royal. Chabanel weist schon darauf hin, daß der Gote Ricimer, Enkel des Wallia, des Gotenkönigs in Tolosa, die Kirche der h. Agatha in Rom mit den Bildern des Salvator und der zwölf Apostel geschmückt hatte und sich dort in einer Inschrift ausdrücklich als Stifter nennt. Nach der Tradition habe dann die Königin Ragnachildis, die Gattin des Theodorich (452—466), die Kirche schon nach Westen verlängert.

Aus demselben Jahrhundert stammt die Notiz über die Veränderungen an der Kirche im J. 1683 (abgedruckt bei Dégert, Démolitions et reconstructions à la Daurade au XVII. siècle: Bull. de la soc. arch. du midi n. s. XXXV, 1906, p. 297): Fornices et muri totius ecclesiae qui erant iam vetustate subnigri, albo sunt illiniti; fornix et parietes presbiterii variis et praeclaris picturis ornati; opus musivum quod ipsis parietibus inhaeret mirum in modum illustratum. Die weitere Notiz über die Erneuerung des Gewölbes, das quatuor columnis rudibus et impolitis gestützt ward, stimmt scheinbar nicht zu der von Dom Martin (s. u.) gegebenen Beschreibung des Gewölbes. Dom Martin beschreibt aber hier einen Zustand, der schon längst verschwunden war.

(darnach Fig. 150), daneben aber eine sehr wichtige Beschreibung des Bauwerkes und seines Schmuckes selbst. Auch nach ihm ist das Gebäude ursprünglich ein römischer Tempel, und zwar ein Tempel des Apollo, der von den Westgoten in eine christliche Kirche verwandelt worden ist. Sehr bedeutsam sind seine Bemerkungen über die Konstruktion, die Nischeneinteilung, die ehemaligen Öffnungen und Fenster, die große, fünf Fuß im Durchmesser messende kreisförmige Öffnung in dem Gewölbescheitel[3].

[3] [Dom Martin], La religion des Gaulois, tirée des plus pures sources de l'antiquité, Paris 1727, I, p. 148 mit Tafel pl. 4. Le Temple dont nous voulons parler, n'avoit ni la forme, ni l'étenduë de l'Eglise de la Daurade, telle qu'elle est à present. Ce qui faisoit le Temple y sert à present de sanctuaire, & ce sanctuaire avec ce qui a été abbatu pour faire la nef de l'Eglise, formoit un décagone complet.

Ce sanctuaire est exhaussé: tout autour regnent l'un sur l'autre trois rangs de niches, qui ont été ménagées dans le mur. Tout le massif du mur est incrusté d'une Mosaïque admirable, principalement les niches, dans chacune desquelles est representé un Saint de l'ancien ou du nouveau Testament, Jesus-Christ, quelques Apôtres et Evangelistes, les Anges saint Michel, saint Gabriel, saint Raphaël, saint Huriel, Herodes, Ezechias et plusieurs autres, dont quelques tableaux qui les couvrent, dérobent la vuë. Chaque niche est séparée par une petite colonne de marbre, que la Mosaïque rend d'ordre Gothique, quoiqu'elle n'en soit pas: de sorte qu'à jetter les yeux dessus, au lieu de colonnes, on ne voit que des piliers tout ronds, tout courts et trop menus; sans renflement, sans regles et sans proportions; si contigus au mur qu'ils paroissent faire partie avec lui, et n'être qu'un peu plus qu'à demi-faillans. On remarque seulement sur ces piliers des nuances plus sombres ou plus vives, qui vont en ligne spirale, dont je dirai la raison dans la suite. Tout l'espace vuide du paroi que les niches n'occupent pas, depuis le rez de chaussée jusqu'au cordon et à l'ensablement recourbé, où finit la Mosaïque, est rempli de medailles et d'écussons, de figures de quelques animaux, ou de pieces tirées de la mécanique. Il n'est que les chapiteaux et les soques des colonnes qui ne soient point ornées de desseins de mosaïque.

La Mosaïque consiste en de petits morceaux de verre diversifié de couleurs, taillez quarrément, artistement rangez et mastiquez sur un fond de stuc. La couleur jaunâtre qui regne et l'emporte sur toutes les autres couleurs, jointe à l'éclat de tout l'Ouvrage qui se confond avec le jaune, a pu faire naître le nom Latin et François de Eglise, Deaurata, Daurade, comme qui diroit Dorée. En effet, déjà dès le tems de Gregoire de Tours on appelloit Saints dorez quelques Saints qu'on honoroit à Cologne dans une Eglise revêtuë d'un ouvrage de Mosaïque, dont les nuances tiroient sur l'or. Il est pourtant certain que la Daurade est appellée dans des Manuscrits originaux du douziëme siècle, Sancta Maria Fabricata . . . .

p. 150: Voilà l'origine et la description de la Daurade. Venons au Temple qui est l'unique chose, qui entre dans nôtre dessein. Si l'on considere la Daurade en faisant abstraction de l'incrustation de Mosaïque, on trouvera que c'est un peristyle, orné en son pourtour interieur de trois rangs de colonnes de marbre, saillantes, isolées et cannellées en creux de cannelures torses. Les Goths pour imiter ces cannelures, s'étudierent, comme je l'ai déjà remarqué, de tracer autour du fust de la colonne des filets en ligne spirale, par des nuances et des teintes de Mosaïque, dont les unes sont plus vives et les autres plus sombres, comme il paroît sur toutes ces colonnes.

Les bases et les chapiteaux des colonnes sont tous de marbre blanc; les colonnes sont d'ordre Jonique: les chapiteaux sont partie Composites, partie Corinthiens, et quelques-uns Joniques. La base est composée principalement d'une astragale, d'une scotie, d'un tore ut d'une plinthe tout d'une piece. Le corps de la colonne a cinq pieds dix pouces de hauteur compris le chapiteau et la base. Il y a encore dans l'eglise hors d'œuvre une colonne à deux pieces de beau marbre granite, placée attenant la porte qui mene dans le Cloître; elle a douze pieds deux pouces de hauteur avec son chapiteau et sa base.

Chacune de ces colonnes en avant corps, dont je viens de parler, sépare les niches, qui sont toutes dans oeuvre, et pratiquées dans l'épaisseur du mur. Comme le rang des niches est égal à celui des colonnes, elles sont l'une sur l'autre, et se répondent fort bien. La cavité de chaque niche est de sept pieds trois pouces de hauteur, et d'un pied deux pouces de profondeur sur une largeur proportionnée. Chaque niche ou cavité devoit contenir une flatuë; toutes ces statuës ont péri, et ont été apparement jettées dans la Garonne, comme je le dirai bien-tôt. Les Goths pour remplacer les statuës, ont figuré dans chaque niche quelqu'un des Saints au Personnages dont y'ai parlé . . . .

p. 152: Le nombre des niches et par consequent celui des statuës n'étoit pas égal dans les trois rangs. Le plus haut rang étoit rempli alternativement de niches et de colonnes, sans vuide, ni jour, hors celui qui venoit du faîte de la coupe, dont je parlerai en son lieu. J'ai remarqué moi-même dans le second rang deux jours, ou pour mieux dire deux arcades, qui emportoient chacune deux niches; l'une de ces arcades répond au lavoir de la Sacristie d'à présent; et l'autre sert d'entrée à la Tribune, qu'on appelle sur les lieux, de la sainte Vierge. Selon la disposition de ces deux jours, il devoit y en avoir deux autres dans le même rang, qui faisoient symetrie.

Le dernier rang pouvoit aussi être éclairé comme le second; mais il ne l'étoit surement pas davantage, comme les niches et les colonnes qui restent, et qui ne sont qu'à quatre pieds du rez de chaussée, en font foi. Du reste la disposition, et le divers arrangement de cinq autels, qu'on a élevez dans le sanctuaire, dont deux sont pratiquez dans le mur, par le moyen d'un grand arc, et d'une petite voûte qu'on y a faite; sans parler de quelques grands tableaux scelez dans le mur; tout cela, dis-je, empêche de pouvoir porter un jugement certain sur le dernier rang des niches . . . .

p. 157: Il me reste à présent à parler du diametre du mur, et de la coupe du temple. Le diametre du mur n'est que de trois pieds; il est vrai qu'il est revêtu par dehors d'un autre mur, dont le diametre est égal à celui du premier: et celui-ci n'a été ajoûté que pour soutenir l'autre et le soulager; aussi est-ce sur lui que porte à présent la coupe

Dom de Vic und Dom Vaisette haben den Bau nicht für wichtig genug gehalten, um ihm in ihrer großen Histoire de Languedoc eine Tafel zu widmen — nicht eine Skizze ist von den Mosaiken erhalten, ein paar Mosaikpasten waren am Ende des 18. Jh. alles, was von dem Schmuck erhalten war. Im J. 1783, zwanzig Jahre nach der Demolierung des alten Baus, ließ sich Herr de Montégut von den Benediktinern 24 Säulen schenken, die aus dem alten Sanktuarium stammten, und benutzte sie für einen sentimentalen Tempel, den seine Mutter in dem Park von Montégut-Ségla Apollo und den Musen weihte[4]. Von diesen kostbaren Resten waren 21 Stück seit 1875 in dem Vestibül des Schlosses zu Montégut aufgestellt, wo zum Glück Jean de Malafosse sie sah, beschrieb und einige davon zeichnete[5] — Ende 1912 sind sie von den verarmten Besitzern des Schlosses für einen hohen Preis ins Ausland verkauft, ohne daß die Stadt, daß das Département, daß der Staat eingreifen konnten! — Nur vier Säulen mit gewundenen Kannelüren im Museum und eine Reihe von Kapitälen ebenda (Fig. 152 u. 153)

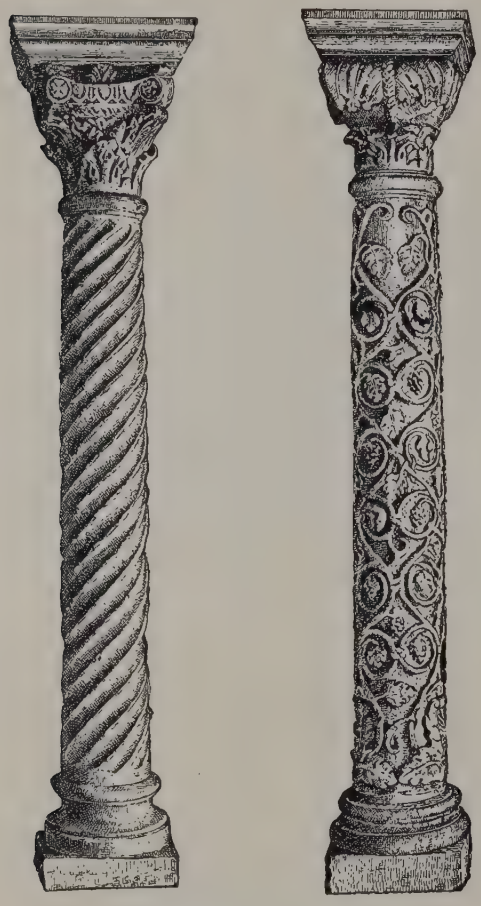


Fig. 151. Zwei Säulen aus der Daurade im Schloß zu Montégut (nach Malafosse).

qui y est. Ce mur de soutien est certainement un ouvrage des Goths, car dans quelques arcades dont j'ai déja paréé, la mosaïque donne dessus, et en orne toute l'épaisseur . . .

p. 158: Ce beau décagone dont j'ai enfin donné une entiere et exacte descripiton, étoit couvert d'une coupe, dont la partie qui couvroit tout l'hemicycle, qui subsiste encore, a duré jusqu'en 1703, qu'on l'a mit à bas; parce qu'on s'apperçut que son poids énorme faisoit surplomber le mur de tous côtez. Aussi trouva-t-on que la voûte avoit plus de douze pieds de diametre, qu'elle travailloit elle-même, se crevassoit, faisoit écarter et crevasser les murs, et menaçoit d'une prompte ruine. On se mit aussi-tôt en devoir de la décharger: mais quelle fut la surprise de tout le monde quand on vint au centre de la coupe? Après avoir tiré quelques assises, on trouva une ouverture d'environ cinq pieds, dont on n'avoit nulle connoissance, parce qu'on avoit eu la précaution d'en boucher les deux extrêmitez. C'étoit un canal pour recevoir le jour à l'instar d'un trou semblable, qu'on voit au Panthéon de Rome, et sur-tout aux temples Gaulois.

[4] Vgl. MONTÉGUT, Recherches sur les antiquités de Toulouse: Mémoires de l'académie des sciences etc. de Toulouse I, 1782, p. 71, pl. IX. Auf der Tafel drei Säulen, ein Stück Mosaik, einfache Würfel und einige römische Ziegelstempel von dem Bau der Daurade, die jedenfalls den deutlichen Beweis für die Verwendung römischen Materials geben. Die Geschichte der Errichtung des Tempels, der Einweihung mit den Inschriften ist in der Revue de Gascogne XII, p. 116, gegeben; der Tempel war 1875 durch eine Überschwemmung zerstört worden. Die Abbildung der drei Säulen von Montégut zusammen mit zweien aus dem Museum ist dann wiederholt in den Mémoires de la société archéologique du midi de la France II, 1834, pl. VI, zu dem Aufsatz von CASTELLANE, Notes sur les rois Goths et sur leurs monumens p. 109.

[5] JOSEPH DE MALAFOSSE, L'ancienne église de la Daurade, zuerst gedruckt im Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France, herausgegeben von E. CARTAILHAC, p. 120, wieder abgedruckt in den Etudes et notes d'archéologie et d'histoire. Documents toulousains critiques, souvenirs et impressions, Toulouse 1898, p. 69. Wichtig ist seine Beschreibung der Säulen. Mit Ausnahme von dreien, die aus bläulichem Marmor gefertigt waren, waren alle mit ihren Kapitälen und Basen aus dem weißen Marmor der Pyrenäen hergestellt. Die Säulen zeigten drei verschiedene Formen: vierzehn in Montégut, vier Schäfte und drei Kapitäle im Museum zu Toulouse gehörten dem Typus der gedrehten Säule an (Fig. 151, A). Fünf Säulen in Montégut, davon eine zerbrochen, wiesen eine Dekoration in gleichmäßig und symmetrisch den Schaft bedeckenden Weinlaub auf (Fig. 151, B). Während die Säulen des ersten Typus das spätrömische Kompositkapitäl zeigen, bringen die Kapitäle der zweiten Gruppe, wozu noch eines im Museum kommt, einen seltsamen Typus: große Voluten, die ganz von oben mit Blättern bedeckt sind, die durch eine Art Seil zusammengehalten sind (Fig. 152). Die vier Säulen des dritten Typus zeigten rohe Kapitäle mit sehr weitausladenden Voluten, die sich der korinthischen Ordnung nähern, aber deutlich entartete Formen bringen. Die Angabe bei Dom Martin und Montégut, daß auch die Säulen mit Mosaik bedeckt gewesen seien, muß auf einem Irrtum beruhen.

erinnern jetzt noch an dies glanzvolle Monument, das eine so einzigartige Urkunde für die Geschichte der frühchristlichen Kunst in Gallien darstellte[6].

Zunächst scheint es uns ganz unmöglich, die aufgezählten Darstellungen in dem Bau unterzubringen. Jene von Dom Martin mitgeteilte Zeichnung (Fig. 150) ist in hohem Maße ungenau. Der Grundriß stimmt nicht zu der Innenansicht, beide stehen im Widerspruch zu der Beschreibung. Der Grundriß enthält tiefliegende Wandblenden, die Ansicht zeigt keine, die Beschreibung erwähnt die in der oberen Reihe liegenden Fenster, die weder der Grundriß noch die Ansicht klar zeigen. Die Ansicht zeigt 15 Blenden im oberen Rang, 18 im zweiten, 16 im dritten — die Beschreibung gibt aber jedesmal 22 Darstellungen mit den Lücken in der letzten Reihe.

Dom Martin bildet den Grundriß der Kirche im 17. Jh. ab[7] und gibt dazu

Fig. 152. Säulen aus der Daurade im Musée des Augustins zu Toulouse (Phot. Baylac).

[6] [H. Rachon], Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse, Toulouse 1912, p. 204, Nr. 500 u. 500 bis. Die Säulen aus weißem Marmor sind 1,35 m hoch, die Kapitäle aus Kalkstein 27 cm hoch. Die Kapitäle sind zumeist für die Schäfte zu klein. Waren auch schon diese Architekturstücke wie bei den altchristlichen Basiliken Italiens im Raubbau von älteren Gebäuden gewonnen? Ein paar Mosaikpasten in Gold sind außerdem im Musée St. Raymond erhalten. Die Säulen und Kapitäle hat Professor L. R. Baylac für mich zu photographieren die Güte gehabt. Die Nachricht über den Verkauf der Säulen im J. 1912 — angeblich an eine amerikanische Dame für 2000 Fr. das Stück — verdanke ich Emile Cartailhac.

Über den Bau dann noch zu vergleichen Caylus, Recueil des antiquités, supplément VII, 1767, p. 273. — De Vic u. Vaisette, Histoire générale de Languedoc éd. orig. I, p. 299; Neudruck (1872) I, p. 622. — Ernest Roschach, Hist. graphique de l'ancienne province de Languedoc, Toulouse 1904, p. 111. — Guillaume Lacoste, Histoire gén. de la province de Quercy I, p. 391, 364. — Bulletin monumental 1906, p. 178. — Aus der Kirche der Daurade stammt auch der sog. Sarkophag der Königin Pédauque im Museum zu Toulouse, der aus dem 4. Jh. stammen dürfte (Garrucci, Storia V, pl. 385. — Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule Nr. 155, pl. 40, 1.

Sehr viel bekannter als die Reste der Daurade selbst sind die Skulpturen, die von dem Kreuzgang und dem Portal des Kapitelsaales aus dem an das Oratorium anstoßenden Kloster der Benediktiner erhalten sind. Es sind die Nr. 457 bis 499 des Musée lapidaire (Rachon, Catalogue p. 191). Die Kapitäle, die zu den schönsten Exemplaren der frühromanischen Bilderkapitäle gehören, haben wiederholt eine Behandlung erfahren. Dumège, Le cloître de la Daurade: Mém. de la soc. archéol. du midi II, 1836, p. 241, pl. VII u. VIII. — Ders., Monuments religieux des Volsques Tectosages, 1814, I, p. 10, 644. — Revoil, Architecture romane du midi de la France III, pl. LXIII. — Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'arch. franç. II, p. 502; VIII, p. 125. — Bull. de la soc. arch. du midi n. s. XXXVII, 1907, p. 78. — Ernest Roschach, Hist. graph. de l'anc. province de Languedoc, Toulouse 1904, p. 111, 327. — H. Rachon, Le musée de Toulouse VI. Les chapiteaux.

[7] Abb. des Planes bei Dom Martin, La religion des Gaulois pl. I zu p. 146. Danach bei Malafosse, Etudes p. 71 und i. d. Bulletin de la soc. arch. du midi de la France n. s. XXXIV, 1905, p. 200.

eine Rekonstruktion des ursprünglichen Bauwerks. Nach den tiefen Wandblenden für die Altäre handelt es sich bei dem Anbau um einen Anbau eben des 17. Jh. — es konnte zur Zeit des Schreibers sehr wohl noch eine Tradition an die ehemalige Form vorhanden sein. Dieser Bau war, wie die Kuppel darüber ausweist, sicher ursprünglich nur polygon. Nach den im Grundriß eingezeichneten tiefen Wandblenden möchte man zunächst an einen Rundbau von jenem Typus denken, für den das Pantheon das klassische Beispiel darstellt — für die polygonale Gestalt der Tempel zu Spalato. Aber diese Blenden sind tatsächlich, wie weiter nachzuweisen, nur die Fensterblenden und zum Teil noch später eingebrochen. Der Bau hatte, wie es scheint, zunächst eine obere Lichtöffnung im Scheitel des Gewölbes wie das Pantheon, außerdem aber noch Seitenfenster. Wir erhalten ein Dekagon von gestreckter, an ein Oval anklingender Form — eine ganz seltsame Parallele zu der ursprünglichen Anlage von St. Gereon in Köln (S. 136), die, vielleicht im 6. Jh. auf römischer Grundlage neu entstanden, auch ein langgezogenes Dekagon darstellt, in ihrer Nischenkonstruktion in deutlicher Weiterbildung des im sogenannten Tempel der Minerva medica zu Rom angeschlagenen Motivs. Wie das bekannte Baptisterium St. Jean zu Poitiers und das viel zu wenig bekannte Baptisterium zu Venasque (Vaucluse)[8], die beide dem 6.—7. Jh. angehören, zeigt der Bau die Neigung zu originellen und eigenwilligen Formen, im Gegensatz zu der sonstigen lateinisch-altchristlichen Überlieferung. Nach allem, was wir über die Kirche, ihre Details und ihren Schmuck noch feststellen können, möchte man sie dem 5.—6. Jh. und damit der westgotischen Herrschaft in Toulouse zuweisen.

Die im Museum zu Toulouse erhaltenen Säulen weisen ausgebildete Kompositkapitäle von dem späten und entarteten Typus auf, in der allgemeinen Zeichnung verwandt den Kapitälen in merowingischen Bauten, in der Krypta von Jouarre, in St. Laurent von Grenoble, in der Kirche zu Vaison, aber in der Einzelausbildung feiner. Die eine ehemals in Schloß Montégut aufbewahrte Säule[9] (Fig. 151) weist einen Schaft mit gedrehten Kannelüren auf, um den Schaft der anderen windet sich ein merkwürdiges Ornament, regelmäßige Ranken von Weinreben, mit gleichmäßig stilisierten Blättern und Trauben. Die gewundenen Säulen in dieser Form sind geradezu typisch für die altchristlichen gallo-römischen wie fränkischen Skulpturen und Architekturen — und auch jener Schmuck durch Weinranken kehrt hier als regelmäßiges Ornamentmotiv wieder auf merowingischen Sarkophagen Frankreichs, die alle der Zeit vom 4.—7. Jh. angehören, so in Soissons, Angoulême, Valbonne, Aniane, Arles, Moissac Toulouse[10], und zwar findet sich hier sowohl das mehr naturalistische Rankenwerk, das mit großen schöngeschwungenen Reben die ganze Fläche überspinnt, wie die ganz regelmäßigen symmetrischen Ranken von starker ornamentaler Zeichnung. Diese Dekoration mit stilisierten Weinreben kehrt auch wieder auf anderen Denkmälern der merowingischen Ära, so dem Rest einer Kanzel in der Krypta der Kirche St. Irénée zu Lyon, auf den beiden Ambonen von Baulmes und St. Maurice[11].

Darüber hinaus aber treffen wir dies Ornament in einer ganz auffallenden Verwandtschaft auf den beiden Pilastri Acritani von der Piazzetta in Venedig, die wir als syrischen Ursprungs und ungefähr aus dem 6. Jh. stammend kennen gelernt haben[12], und auf den beiden Marmorsäulen im Museum zu Konstantinopel, die gleichfalls dem 6. Jh. angehören dürften und die Weinranken in ähnlichen spiralförmigen Ranken aufweisen[13], endlich können auch die Reliefs von der Kathedra des h. Maximin in Ravenna hier

---

[8] L. H. Labande, Le baptistère de Venasque: Bull. archéol. 1904, p. 287, pl. 17—20. — Neue Aufnahme im Congrès archéol. de France, LXXVI. session, Avignon, I, p. 282. — Ganz zuletzt endlich bei R. de Lasteyrie, L'arch. relig. p. 127 ist der merkwürdige Bau für die Kritik dieser Periode herangezogen. Über St. Jean zu Poitiers vgl. zusammenfassend das letzte Werk des P. de la Croix, Etude sommaire du baptistère St. Jean de Poitiers, 2. éd. 1904.

[9] Abb. bei Malafosse im Album des monuments et de l'art ancien du midi de la France, Toulouse 1897, I, p. 105. Danach bei Dégert i. Bull. 1905, p. 201.

[10] E. le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, pl. 4, 1; 24, 3; 28, 1 (unten abgebildet in dem Kapitel Karolingisches und Orientalisches); 32, 1; 36, 1; 38, 1. — Ders., Les sarcophages chrétiens d'Arles pl. IX. — Der aus Notre Dame de Soissons stammende Sarkophag d. h. Drausinus jetzt im Louvre. Ebenso sind gewundene Säulen auf einer ganzen Zahl von Sarkophagen Galliens nachzuweisen, zum Teil auch mit denselben Kapitälen.

[11] Marius Besson, L'art barbare dans l'ancien diocèse de Lausanna, Lausanne 1909, p. 20, 21. — Lichtdrucke bei dems., Antiquités du Valais, Freiburg 1910, pl. XXX, XXXI.

[12] Vgl. Strzygowski i. d. Oriens christianus II, S. 423. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 170, 703.

[13] Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. I, 1892, S. 576, Taf. I u. II. — Victor Schultze, Archäologie S. 331, Fig. 102. — Cliché Sebah u. Joailliez (Constantinopel) 475. Zu

genannt werden oder die beiden Bacchusreliefs von der Aachener Domkanzel. Und damit ist ein sehr wichtiger Fingerzeig gegeben für die Erkenntnis der Elemente, aus denen sich die Kunst der Daurade zusammensetzt. Es ist kein Zweifel, daß das Motiv der Ranke mit den Weinblättern und den Trauben weit im Osten, im Zweistromland, zuerst vorkommt. Aber konnte dies Motiv nicht genau so gut und selbständig an anderer Stelle wachsen? Im Leben Südfrankreichs spielt die Rebe schon in römischer Zeit eine solche Rolle, sie lebt in der dekorativen Malerei Galliens wie in der von Pompeji — was liegt näher, als daß dieser von der Natur diesem Lande in so verschwenderischem Maße geschenkte Schmuck auch in die Plastik seinen Einzug hält[14]? In der Plastik des 4.—8. Jh. im Gebiete des heutigen Frankreichs und der französischen Schweiz finden wir deshalb das Motiv auch als ein völlig heimisches.

Auf Grund einer genauen Prüfung jener alten Beschreibung erscheint es weiter als möglich, die Folge der Darstellungen und damit die Gestalt und Gruppierung der Wandblenden selbst festzustellen. Es ist ganz klar, daß die Innenansicht n u r die bei dem Blick nach Osten sichtbaren Flächen geben kann: also im ganzen nur fünf Seiten dieses Zehnecks. Der Plan der Kirche mit dem angefügten Langhaus zeigt aber, daß noch je eine Seite dem polygonalen Chorraum angehörte, so daß insgesamt sieben Seiten bei der gleichmäßigen Durchführung dieses Blendenmotives zu füllen waren.

Fig. 153. Kapitäle aus dem Dekagon der Daurade im Musée des Augustins zu Toulouse (Phot. Baylac).

Diese letzte Seite ist in dem Plan verhältnismäßig kurz. Nimmt man an, daß das Langhaus erst spät, im 16. oder 17. Jh. (worauf die Anlage der tiefen in Wandblenden sitzenden Altäre deuten könnte), angefügt sei, so mußte, um einen breiten Einblick in den Chor zu geben und etwa das Auflager für einen hier einzufügenden neuen Triumphbogen zu schaffen, von den nächsten Seiten noch ein Stück weggenommen werden; die einzelnen Wandflächen sind außerdem nicht gleich groß. Nach der Innenansicht wies die mittlere Reihe bei den drei östlichen Seiten (den mittleren) je vier

den Skulpturen aus Ravenna und Aachen wären auch zwei verwandte koptische Reliefs aus Sakkarah und dem Fayoum zu nennen, die die Dekoration durch Ranken mit Weinlaub zeigen (Al. Gayet, Les monuments coptes: Mém. publiés par les membres de la mission archéol. franç. au Caire III, 1889, 3, pl. I, XVI). Parallelen bei J. Strzygowski, Koptische Kunst (Cat. gén. des ant. du musée du Caire), p. 36. — Ders., Hellenistische u. koptische Kunst in Alexandria: Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie 1902, V, p. 60. — Die regelmäßige spiralige stilisierte Form der Ranke scheint mir im Gegensatz zu stehen zu der mehr naturalistischen Darstellung auf dem Relief im Lateranmuseum zu Rom (Wickhoff, Die Wiener Genesis S. 41, Fig. 11. — Al. Riegl, Die spätröm. Kunstindustrie n. d. Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901, S. 71, Fig. 10. — Dazu J. Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. I, S. 575) und auf dem Grabstein des Victor, des Sohnes des Eutyches und der Ursula, im Museum zu Spalato. Über die weitere Ausbreitung des Motivs, auch über seine Zurückverfolgung über Syrien hinaus nach Mesopotamien vgl. Dalton a. a. O. p. 700. Beispiele bei Venturi, Storia II, p. 159.

[14] Vgl. hierüber A. Marignan, Un historien de l'art français. Louis Courajod. I. Les temps francs, Paris 1899, p. 29, 8; 33, 10 und sein Corpus der fränkischen Skulpturen, p. 163. Zu vergleichen die wertvollen Bemerkungen von Strzygowski, Hellenist. u. kopt. Kunst in Alexandria: Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie V, 1902, p. 61 (bei der Besprechung der Aachener Reliefs). Auf die Frage wird in dem Kapitel „Karolingisches und Orientalisches" noch einmal zurückzukommen sein.

Blenden, bei den noch sichtbaren schmaleren äußeren Seiten (der ersten und der fünften) nur drei auf: das entspricht dem Verhältnis dieses langgezogenen Polygons, bei dem die Seiten an den kurzen Seiten natürlich schmäler sein müssen als an den langen. Wir erhalten so zunächst für die mittlere Reihe, die nach der Beschreibung durch Fenster- und Türeinbrüche nicht verletzt war und von der deshalb auszugehen ist, die folgende Reihe von Blenden:

2	3	4	4	4	3	2
ursprünglich wohl 3			Mitte			ursprünglich wohl 3

Das gibt 22 Blenden, entsprechend der von Dom Lamothe angeführten Zahl.

Und nun möge die Beschreibung selbst Platz finden.

1633[15]

[F° 231 v°. —] Hoc anno MDCXXXIII a die 18 octobris ad finem Novembris Ecclesiae sanctae Mariae Deauratae antiquissimum opus musivum triplici aedicularum sacrarum altare majus ambiens ordine, studio et labore sex monachorum Sancti Benedicti Servitarum ejusdem sacratissimae virginis, mundatum, expulveratum, tersum suoque fere primaevo raro et admirando fulgori redditum est.

Cum tres aedicularum (vulgo *Niches*) ordines altare majus Ecclesiae Sanctae Mariae Deauratae ex opere musivo confecti (faictes à la Mosaique) ambiant et illustrent, visum est ad rei notitiam hactenus a multis saeculis desideratam, singulos ordines singulis numeris esse distinguendos.

Primus igitur ordo breve dabit omnium figurarum intra supremum et altiorem ordinem seu semicirculum expressarum inchoando a parte organi seu Evangelii ad partem Epistolae remotiorem.

Secundus ordo singulas dabit aediculas eodem fere gradu vel modo quo primus, ita ut 1ª aedicula secundi ordinis a parte Evangelii remotior sit ipsamet quae conspicitur sub prima supremi et altioris usquedum aedicularum numeris in medio majoris respective tam a parte organi seu Evangelii quam a parte claustri seu epistolae remotiori sacris imaginibus Salvatoris et Sanctae Mariae connectantur.

Tertius ordo exhibebit omnes et singulos scrobiculos duobus primis correspondentes deducta interdum disparitate quae successu temporis accidit tum ad capellas tres et exitus a sacristia ad altare majus. De his ergo ad laudem et gloriam Dei opt. max. et Bmae Virginis Mariae sit.

Primus ordo superior qui habet a parte organi aediculas sequentes quarum

Prima sanctorum Innocentium martyrium exprimit: in ea enim cernitur carnifex erectus districto super nudum caput gladio occidens quem sinistra capillis apprehensum sustinet: habetque ad pedes occisum unum et ad latus dextrum alium ejulantem et morti proximum. Figura est in campo aureo et prato viridi. Anonyma.

2ª est Herodis sedentis et mandantis puerorum occisionem, vultu horrido et irato, habetque laeva sceptrum quadratum, inductus rubea et violacea veste, dextram ad carnificem versus levat: circulo argenteo ornatum habens caput cum hoc verbo HERODIS in campo aureo.

[F° 232.] 3ª Creditur esse unius Magi adoratoris ad praesepe currentis vel ab eo per aliam viam recedentis circumdati diademate ad caput, certum quid manu gestantis in campo aureo et prato viridi facie ad cunas Christi versa. Figura anonyma.

4ª Est fenestra vitrea in uno arcu [habens imagines Sanctae Mariae cum puero Jesu et S. Annae], hinc inde in opere musivo perdices tres in quadris aureis conspiciuntur.

5ª Creditur esse unius Magi adoratoris, ut supra quia ibi homo exprimitur pileolo tectus manibus junctis adorantis instar, capillis promissis, se sacerdotem indutum praebet. Figura anonyma.

6ª Creditur esse unius Magi adoratoris ut supra, quia ibi homo piloleo acuminato tectus sub gravitate magna conspicitur; dextra ad pectus expansa cuculo vario et larga manica veste ad pectore ad genua rosulis et ambulis connexa. Figura anonyma.

7ª et 8ª Fenestra major a parte Evangelii.

---

[15] Paris, Biblioth. nat., Ms. lat. 12680.

9ª Scissa licet ob maximas Ecclesiae rimas et crassum testudinis pondus, hominem judicantem sedentemque monstrat cujus dextrum bracchium apparet vultu horrido et feroci, reliqua ob rimas confusa ad caput habet verbum ERO-DIS.

10ª Est imago satis erecta, perfecta et parum inclinata, extatica, bracchiis nudis elevatis, manibus junctis et inter se connexis: caelum facies respicit plorantis instar, ad cujus pedes visitur Agnus integer et perfectus, habetque ad caput imago hominis verbum istud PASTUR.

11ª et 12 Est fenestra major ecclesiae medium arae majoris respiciens quae cum sit ad orientem posita magnum ex se ingerit templo lumen.

Primus etiam ordo superior a parte epistolae remotiori ad fenestram majorem ecclesiae jam ultimo dictam habet x aediculas et figuras ex quibus.

Prima quae est e regione martyrii sanctorum Innocentium, licet anonyma, est imago unius Magi in procinctu positi passu incedentis et utraque manu munus suum Christo offerentis.

[Fº 232 v.] 2ª E regione Herodis item anonyma sed certi unius Magi in procinctu positi grandi passu incedentis et utraque manu munus suum Christo offerentis. Hujus autem imaginis caput ob multorum annorum pluvias amplius non apparet.

3ª Item anonyma sed certe unius magi in procinctu positi grandi passu incedentis et utraque manu munus suum Christo Jesu inter bracchia Sae Mariae virginis benedictionem dextra annuente offerentis.

4ª Est fenestra vitrea ut supra: supra claustrum et meridiem versus.

5ª Est imago beatae Mariae puerum Jesum deferentis ad pectus et dexteram suam sacris pueri pedibus supponentes; Jesus autem quasi arridens Magis dextera sua dat benedictionem. Beata autem virgo velata cernitur et calceata et veste tum caerulea tum purpurea mira circumdata varietate; habet ad caput verbum istud sacrum et sanum MA-RIA.

6ª Est hominis staturae magnae qui caput ad figuram B. V. M. vertens, dextra stellam monstrat nudo bracchio ad partem laevam desuper apparente; habetque ad caput verbum PAS-TOR.

7ª et 8a Fenestra major Epistolae.

9ª Est B. V. Mariae quae pileolo ad caput tecta et sedens ut in sede episcopali pedibus calceatis dextra ad pectus posita majestatem indicans laeva sustinet crucem auream a capite ad pedem dextrum transversam tenet ipsa ad puerum Jesum in praesepio positum sub juvenili vultum, sed veneranda facie conversa habetque ad caput sacrum istud verbum MA-RIA.

10ª Est pueri Jesu recumbentis ad praesepe fasciolis ligati; ibi asinus apprime factus a parte Evangelii ad Epistolam respicit Jesum subtus guttur bovis positum et reclinatum.

[Fº 233.] *Secundus ordo intermedius a parte organi ad altare majus.*

1ª Juxta organum et supra altare seu capellam sanctae Luciae est Esdras qui sinistra ad laevam pallium sustinet meditantis instar, dextra ad genu librum defert altare parum respicit, sandaliis utens, habet ad caput verbum istud ESDRAS.

2ª Abimelech pallio ornatus argenteo habens ad caput verbum ABIMELEC.

3ª Philippus manibus junctis (nudo capite) ad pectus Salvatoris imaginem eminus positam respicit reverenter habetque ad caput verbum istud FILIPPUS.

4ª Simon subtus fenestram aquilonarem vitream nudo capite Salvatorem respicit, dextra in aera levata laevam ad femur plicatam tenet habetque ad caput verbum istud SIMON

5ª Andreas dextram levatam tenet ad imaginem Salvatoris, laeva togam levatam portat, sandaliis utens cum hoc verbo ad caput: ANDREAS.

6ª Lucas parum versus ad imaginem Salvatoris capite pileolo tecto, dextra ad femur posita, laeva librum ad regionem cordis defert satis magnum, sandaliis utens, barbatus parum et multum senex cum hoc verbo ad caput LUCAS.

7ª Joannes juvenis satis librum deauratum et vario colore figuratum laeva sustinet et dextram ad folia defert imaginem respiciens Salvatoris, nudis pedibus, sandaliis utens, habens ad caput verbum IOHANNIS.

8ª S. Petrus senili modo nudo capite et calvo magno redimitus diademate sicut et ceteri sandaliis utens laeva togam portat, claves tenet, habetque ad caput verbum PE-TRUS. Haec imago est scissa per medium et a capite ad pedes et ultra ob rimas templi.

9ª Uriel Angelus juvenili modo eandem fere quam proximus Michael figuram praebet habetque ad caput verbum istud HVR-IHIL.

10ª S. Michael redimitus diademate crispantibus capillis alatus multum pendentibus et expansis ad terram alis laeva triplicem orbem quendam vario colore distinctum et expansum tectum pileolo caput gerit, sandaliis utens in pedibus. Circa caput hoc verbum habet MICAHIL.

[F° 233 v.] 11ª Dum Salvator Jesus sinistra librum apertum monstrat, benedictionem innuit in aperto libro litteris rubeis portat scriptum PAX VOBISCUM, triplici radio redimitum gerens caput nudum, sed crine multo et venerando ac promisso circa quod habet hoc verbum SALVATOR. Ad cujus fere pedes sacra imago B. V. quam Nigram nuncupant inter aediculas 11 Salvatoris et 12 Mariae intra concavum Pyramidis externae et elevatae eminet ante et supra majus altare Deauratae.

12ª Sancta Maria juxta imaginem Salvatoris a capite ad pectus velata, facie admirabili et devota modicum proximam Salvatoris imaginem respiciens, manus ejus nec pedes elevans et deferens inter se dispares. Habet ad caput verbum hoc GABRIEL.

13ª Gabriel eodem modo visitur et gestu ac Michael et Raphael crispanti crine, pileolo lectus in diadematis formam, alatus juvenili modo, baculum oblongum laeva sustinens dextra tres orbes rotundos et virides elevans et deferens inter se dispares habet ad caput verbum hoc GABRIEL.

14ª Raphael crispanti, crine pileolo tectus in diadematis formam alatus juvenili modo baculum peregrini a capite ad pedes longum laeva sustinens, dextera tres orbes rotundos et virides levans ac deferens inter se aequaliter seu proportionaliter dispares habetque ad caput secum verbum istud sic RAFAEL.

15ª Paulus modo capite barba modica, diademate redimitus dexteram elevans quasi extasim patiens, laeva librum magnum rubeum praefert aureis capillis ornatum, habetque ad caput verbum hoc PAULUS

16ª Matthaeus dextra ad pectus posita, laeva librum ad pectus praefert et sustinet, nudis pedibus. sandaliis utens habet ad caput hoc verbum MATTHAEUS.

17ª Marcus dextra pendenti ad genu, sinistra librum aureum ad pectus defert aperto capite facie, paululum ad Salvatorem conversa, cum hoc verbo ad caput MAR-CUS.

18ª Bartholomaeus dextra in aera levata, laeva togans incedentis instar laevatam parum sustinet, sandaliis utens habetque ad caput verbum hoc distincte et clare positum MARTA-LAMEVS.

[F° 234.] 19ª Thomas Salvatoris imaginem respiciens dextera ad eandem levata cum sinistra admirantis instar (hujus figura sub fenestra meridionali posita per medium a capite ad pedes scissa et divisa conspicitur ob rimas templi) habetque ad caput verbum hoc TO-MAS.

20ª Jacobus Salvatorem respicit dextera circa pectus elevata et ad populum expansa, sinistra non ita apparente. Habet ad caput verbum hoc IACOBUS.

21ª Isaias hujus figura cum sequenti non potuit ex integro clare cognosci ob tenebras, sordes et distantiam et periculum casus: verumtamen fuit omnino tersa et integra inventa, insigni pallio antiquo circumdata, habetque ad caput verbum hoc ESA-IAS.

22ª Ezechiel pallis ornatus pretiosissimo conspicitur in campo aureo et prato virido habetque ad caput verbum hoc ESE-CHEL.

Tertius et ultimus ordo inferior a parte organi seu Evangelii ad altare majus multum deletur et abrasus et ab ara majori ad claustrum.

1ª Capellae 1ªe Luciae quae est juxta organum solo tenus infra binos arcus seu aediculas conclusa sub scrobiculis Esdrae et Abimelech habet versus altare majus scamnum Capitolini et figuras quatuor sequentes (quarum 1ª seu 3ª in ordine est).[16]

3ª Judas juvenis apparet radio circumdatus in capite cujus imago a pectore ad pedes ex integro abrasa et deleta habetque ad caput verbum istud IV-DAS.

4ª Levi facie ad altare majus versa laeva parum elevata et expansa (reliquum corporis truncum et abrasum) ad caput habet verbum istud LEV-VIS.

5ª Simeon magno capite oculis patentibus et apertis habet ad caput radio circumdatum (reliquo corporis abraso) verbum istud SEM-EON.

---

[16] Ist nicht im Text des Bl. 271 enthalten.

6ª Jacob juxta capellam S. Petri in qua olim antiqua janua ecclesiae ad Evangelium habet caput magnum radiis circumdatum cum veneranda facie (reliquo corporis abraso et deturpato) circa quam legitur verbum istud JACOB.

[F° 234 v°.] 7ª et 8ª In arcu constituente capellam S. Petri (sub qua olim porta ecclesiae) sunt duae imagines duorum prophetarum quarum una habet ad caput verbum istud ENOC et altera e regione, item ad caput verbum istud ELIAS.

9ª Isaac facie conserva ad patrem suum habet ad caput verbum istud HISAC.

10ª Abraham senex severo et gravi vultu promissa barba, crispanti crine, caput inflectit ad filium circa quod habet verbum istud HABRA-AM.

11ª et 12ª Duo aut tres sequentes non apparent tum ob pyramidem S. Mariae Virginis juxta positam et altare majus constituentem, tum ad portam seu concavum medium altaris primarii respiciens sed fornice munitum, vallatumque sub pedibus aedicularum Salvatoris et Sanctae Mariae ne lumen ad altare usque protendatur. Reliquae aediculae initium habent ab angulo epistolae proximo ad epistolae partem remotiorem et claustri proximiorem transitum sacristiae altare Nativitatis et scamnum senatorum Parlamenti complectentem.

13ª Prope sacram imaginem a latere epistolae ordinis inferioris media tantum prophetae cujusdam apparet facies anonyma et trunca ob abrasionem inibi olim commotam. Unde sacra imago B. V. Mariae Nigra nuncupata est in Pyramide sua inter Abraham a dextris et istam abrasam a sinistris multum tamen prominens.

14 Noel nudo capite apparet habens verbum hoc NOEL, reliquo totius aediculae abraso.

15ª Porta seu via ad sacram imaginem et sacristiam duas habens in arcu suo se invicem e regione respicientes imagines Prophetarum, sed anonymas tantum ab anno 1628 e quibus una erat ABDIAS, ut et ipse vidi, alteram vero detegere non valui.

16ª Ananias, unus e tribus pueris fornacis Babylonicae, retro altare Nativitatis in angulo expansis manibus respicit praecedentem angelum Gabrielem habetque ad caput verbum istud ANNA-NIAS.

17ª Gabriel Angelus (cujus aedicula in angulo epistolae arae Nativitatis) ad quatuor sequentes imagines conversa facie conspicitur sedandas fornacis flammas et rorem ministrandum habetque ad caput verbum istud GABRIEL.

18ª Azarias pileolo magno tectus juvenis valde crispante satis crine colobio collo ad genua ornatus stricto, sed vario et pretioso dexteram expansam habet item et laevans instar sacerdotis populum salutantis habetque ad caput verbum istud AZARIAS.

[F° 235.] 19ª Mizael pileolo magno tectus juvenili valde modo apparet crispanti satis capillo colobio seu scapulari ornatus stricto, sed vario et pretioso: utramque manum elevatam tenet habetque ad caput verbum istud MIZA-HEL.

20 Benjamin pallio tectus pretioso juvenili facie apparet digitum unius manus digito laevae applicans, cernitur capite aperto in campo aureo habetque ad caput verbum istud appositum BENIAMIN.

21ª Joseph juvenis valde manibus junctis aperto capite, sandaliis utens, pallio ornatus pretiosissimo conversus ad fratrem suum Benjamin, conspicitur in campo aureo cum hoc verbo ad caput IO-SEPH.

At in ordine superiori juxta fornicem ecclesia ex eodem opere musivo dispositi graphice XXII psyttaci[17].

. . . . . .

Wir gehen bei der Rekonstruktion des Zyklus am besten von der zweiten unverletzten Reihe aus, in der die sämtlichen 22 Darstellungen der erhaltenen Blenden genannt sind. In der Mitte der mittleren östlichen Seite bildet das Zentrum die Darstellung Christi und seiner Mutter. Hände und Füße der Jungfrau fehlten, die Gestalt Christi aber war ganz erhalten. Es ist nicht etwa eine Krönung der Maria hier

[17] Die Beschreibung im Cod. lat. 12680 der Bibl. nat. endet hier. Mit der Hs. zusammen werden die Originalaufzeichnungen oder der erste Entwurf des Lamothe zu seinem Bericht aufbewahrt (ABBÉ DEGERT a. a. O. p. 208). Der von ihm in seiner Übersetzung gegebene Text am Schluß stammt aus dieser: er ist wichtig, weil er einen Begriff von den dekorativen Motiven gibt (p. 206): Au premier rang des niches, à la naissance de la voute, au-dessus des chapiteaux des vingt-deux colonnes de jaspe étaient dessinés sur la mosaïque vingt-deux perroquets. Dans l'intervalle des colonnes, six ou huit paons merveilleusement dessinés prennent leurs ébats autour d'un vase rempli d'eau. Dans le rang inférieur des niches, huit ou dix figures d'anges, dont on ne voit que le buste, semblent exciter à la piété.

gegeben, Christus ist ganz in der Haltung des Pantokrator, die Madonna wird einfach als Panagia neben ihm gesessen haben. Die zunächst genannten vier Gestalten sind die vier Erzengel: Uriel, Michael, Gabriel, Rafael. Weiter kommen, wieder ganz symmetrisch einander gegenübergesetzt, die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Dann die vier Evangelisten, links Lukas, Johannes — rechts Matthäus, Markus. Das gibt zusammen zwölf Personen — und damit ist der innere Zirkel gefüllt, die zwölf Gestalten verteilen sich gleichmäßig auf die drei mittleren langen Seiten des Dekagons. Es schließen sich an zwei schmälere Seiten mit je drei Blenden: sie sind gefüllt durch sechs der Apostel: Philippus, Simeon, Andreas links — rechts Bartholomäus, Thomas, Jakobus. Endlich bleiben am Eingang und am Schluß noch je zwei Felder; sie sind gefüllt durch alttestamentliche Propheten und Vorläufer: links Esra und Abimelech, rechts Esaias und Ezechiel. Will man hier noch eine fehlende Gestalt einfügen, so ergeben sich von selbst die zwei anderen großen Propheten: Jeremias und Daniel. Daß Daniel irgendwie vertreten war, ist eigentlich anzunehmen, zumal im unteren Rang die aus Daniel (III, 49, 92; IX, 21) entlehnte Geschichte der drei Männer im feurigen Ofen gegeben ist.

Die Einteilung der einzelnen Seiten des Dekagons ist ganz deutlich, eine jede erscheint in sich als eine Einheit; es ist auf die äußerste Symmetrie Wert gelegt. Um der Symmetrie willen ist nicht die Deësis dargestellt, da bei vier Mittelfeldern an Stelle von drei der Schwerpunkt auf die Seite gekommen wäre. So ist der Vorläufer Johannes ausgefallen, und Christus und seine Mutter dominieren, beide gleichwertig, in der Mitte. Die beiden Apostelfürsten, die vier Evangelisten und die sechs Einzelapostel stellen zusammen die Zwölfzahl dar, allerdings abweichend von der gewöhnlichen Zählung in den Evangelien bei Matthäus c. 10, Markus c. 3 und Lukas c. 6, aber genau entsprechend der Anwendung eben in der großen Deësis der byzantinisch-orientalischen Kunst. Die Zwölfzahl wiederholt sich so z. B. auf der bekannten Reliquientafel des h. Kreuzes zu Limburg[18]. Es ist die Reihe, wie sie dann für die östliche Kunst typisch bleibt und auch in das Malerbuch vom Berge Athos übergeht[19]. Merkwürdig ist die Auswahl der Propheten und Vorläufer. Abimelech erscheint sonst gern als Gegenstück zu Abraham, mit dem er den Bund schloß (Gen. c. 21, v. 22—32).

Die untere Reihe ist ebenso zu rekonstruieren. Man geht am besten von der Mitte aus. Die beiden Blenden unter Christus und Maria waren verdeckt durch den Unterbau des hier stehenden Madonnenbildes. Nach links folgten dann: Abraham, Isaak, Elias, Enoch, Jakob, Simeon, Levi, Judas. Bis auf Elias sind es die Erzväter aus dem Geschlechtsregister, die drei letzten sind drei der Söhne Jakobs. Die dem Abraham entsprechende Blende in der Mitte enthielt nur die untere Hälfte des Körpers eines Propheten, keinen Namen. Es liegt nahe, hier an Melchisedek zu denken, mit dem Abraham gern zusammen erscheint, zumal ja oben auch schon Abimelech genannt war. Es folgen Joel, Abdias (für den Propheten Obadja), dann aber in vier Feldern Ananias, Azarias und Mizael mit dem Engel Gabriel. Es sind das die drei Männer im feurigen Ofen, die Daniel c. 3, v. 13—30, auftreten, als Sadrach, Mesach, Abed-Nego. Der vierte, der sie gegen die Gewalt des Feuers schützt, von dem dort nur gesagt wird (v. 25), er sei gleich, als wäre er ein Sohn der Götter, ist dem später (c. VIII, v. 16; c. IX, v. 21) genannten Gabriel[20] gleich gesetzt. Die drei Männer im feurigen Ofen gehören nun in der byzantinisch-orientalischen Ikonographie zu den Altvätern außer der Genealogie; in dem Malerbuche vom Berge Athos erscheinen neben Melchisedek „die drei heiligen Knaben Ananias, Azarias, Misael, jung, bartlos" — ausdrücklich hebt unsere Beschreibung hervor, daß die drei ganz jung dargestellt seien (wovon bei Daniel[21] kein Wort erwähnt ist). Die Auffassung der drei Männer als Jünglinge in Orantenhaltung findet sich schon auf den ältesten Darstellungen der Szene im 4. Jh.; deutlich wird hier auch wieder die phrygische Tracht erwähnt[22]. Die

---

[18] Vgl. die Abb. bei AUS'M WEERTH, Das Siegeskreuz des byzantinischen Kaisers Konstantin VII. und Romanos, Bonn 1861, Taf. I, besser bei KONDAKOFF, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 209.

[19] GOD. SCHÄFER, Das Malerbuch v. Berge Athos S. 293.

[20] Diese drei Namen schon frühzeitig an Stelle der in der Dan. c. III v. 12 genannten. Vgl. die Oratio des Pseudo-Cyprian II, 2 (ed. HARTEL, Cypriani opera III, p. 147): exaudi me orantem, sicut audisti tres pueros de camino ignis ardentis Ananiam Azariam et Misael: et misisti angelum tuum cum roboribus tuis, et confusus est Nabuchodonosor praepositus regni.

[21] G. SCHÄFER, Malerbuch S. 150.

[22] Vgl. ausführlich über die frühesten Darstellungen der Szene im Abendland und Orient G. STUHLFAUTH, Die Engel in der altchristlichen Kunst, S. 82 (Archäol. Studien z. christl. Altertum u. Mittelalter III).

Darstellung ist im Osten frühzeitig in den Bilderkreis des Psalters übergegangen, als Illustration zu dem Cantus trium puerorum[23], die drei Männer erscheinen regelmäßig jugendlich.

Am Schluß dieser Reihe treten noch zwei Söhne Jakobs auf, entsprechend den drei auf der anderen Seite; es sind die jüngsten: Benjamin und Josef. Die Reihe ist damit nicht geschlossen, es sind verschiedene Lücken; Dom Lamothe berichtet uns ausdrücklich, daß dieser dritte Rang sehr gelitten hatte und daß viel zerstört sei. Nur von 17 Feldern sind uns die Darstellungen genannt[24]; es fehlen zwei am Anfang und eine am Ende, und dann würden entsprechend der mittleren Reihe ursprünglich wohl noch je eine Blende am Eingang und am Schluß als schon beim Umbau der Kirche verschwunden anzunehmen sein. Man würde neben den älteren Söhnen Jakobs vielleicht noch Ruben annehmen können, die beiden Könige Ezechias und Manasse, die in dem Geschlechtsregister auftreten, wenn man hier nicht etwa einen Wechsel mit Propheten, mit Habakuk und Zacharias, annehmen will, am äußersten Rand David und Salomo. Es blieben endlich noch die beiden verdeckten und unsichtbar gemachten Mittelblenden unter Christus und Maria übrig. Wenn man aus den Erzvätern des Geschlechtsregisters hier die Reihe zurückkonstruieren will, so wäre an Adam und Noah zu denken; nahe liegt es aber auch, an Moses und Aaron zu denken, die unter den Altvätern außer der Genealogie obenan stehen, Moses als typologischer Gegensatz zu Christus, der Aufrichter des Alten Bundes, Aaron als der Hinweis auf die Muttergottes.

Größere Schwierigkeiten bietet die o b e r e R e i h e, die an verschiedenen Stellen durch Fenster durchbrochen ist. Es ist die Frage, ob diese Fenster ursprünglich sind, ob sie alle ursprünglich sind, oder ob jener von Dom Martin gezeichnete Lichtschacht in der Mitte die einzige Lichtquelle war, was für den Norden etwas unwahrscheinlich ist.

Bei der Numerierung der Plätze mit 1—22, wie Dom Lamothe sie angibt, erhalten wir für 1 und 2 den Kindermord. Daß Herodes als der Auftraggeber in dieser Szene mit abgebildet ist, gewissermaßen als Zuschauer, ist für die byzantinisch-orientalische Überlieferung die übliche Auffassung und auch im Malerbuche festgelegt[25].

Dann folgen in 3, 5, 6 die drei Magier. Daß hier ein Feld übersprungen ist, scheint zu beweisen, daß die Lücke hier eine alte ist, daß also von Anfang an hier ein Fenster war. Zu diesen drei Magiern gehört wohl der sitzende Herodes in 9. Da die Anbetung der Könige auf der anderen Seite dargestellt ist, kann es sich hier nur um die Anfrage der Magier bei Herodes handeln. In 10 erscheint dann ein Hirt, der in ekstatischer Haltung zum Himmel aufschaut, in 13 das Kind in der Wiege mit Ochs und Esel dahinter, in 14 die Madonna sitzend, mit dem Kinde in der Wiege, in 17 ein Hirt, auf den Stern hinweisend. In 18 wieder die thronende Maria, die das Kind an der Brust hält, in 20, 21, 23 die drei Magier, die geneigt und in großen Schritten herbeieilend der Muttergottes ihre Geschenke darbringen. Die letzte Darstellung ist eine unzweifelhaft zusammenhängende, hier ist die Lücke 19 (entsprechend 4) und damit ein Fenster an dieser Stelle selbstverständlich. Ebenso scheint es auch mit der Lücke 15, 16. Der Hirt gehört zu der Madonna mit dem Kind in der Wiege in 14, die ganze Seite bildet eine Einheit; es ist die Anbetung der Hirten dargestellt.

Schwierigkeiten macht nur die Mitte. Hier erscheint die Lücke unmotiviert. Nach den Angaben für 13 ist hier unzweifelhaft die Geburt dargestellt — das Jesuskindlein in der Krippe mit Ochs und Esel; diese Darstellung gehört nicht etwa mit 14 zusammen, denn dort hat die Muttergottes ja ihr Kind in der Wiege wieder bei sich. Es fehlt also hier die wichtigste Figur dieser ganzen Szene — die Mutter selbst. Und ebenso unvollständig ist die Darstellung von 10. Der Hirt gehört nicht etwa zu dem in der Krippe liegenden Kinde — es sieht nicht nach diesem, sondern nach oben (imago satis erecta, perfecta et parum inclinata, extatica, bracchiis nudis elevatis . . . caelum facies respicit plorantis instar). Es

[23] Vgl. schon in dem Cod. graec. 510 der Bibl. nat. oder im Psalter des Klosters Pantokrator auf dem Athos (Abb. bei Dalton, Byzantine art and archaeology p. 468), auch in Übereinstimmung mit den griechischen Psalterien im Utrecht-Psalter. Vgl. dazu Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter I, III S. 297. — Springer, Die Psalterillustration im frühen Mittelalter, S. 292. Ähnlich im griechischen Menologium des Vatikans: Il menologio di Basilio II, pl. 251, p. 68.

[24] Der Text der Beschreibung spricht hier von vier Figuren in der Kapelle der hl. Lucia neben der Orgel, nennt aber nur zwei, bezeichnet aber die zuerst genannte ganz richtig als die dritte. Trotz der Bezeichnung „infra binos arcus" muß man deshalb vier Einzeldarstellungen annehmen. Der Platz ergibt sich schon aus der Zählung von der Mitte, von Abraham her.

[25] Schäfer, Malerbuch S. 176.

kann nur die Verkündigung an die Hirten gegeben sein — und da fehlt wieder die Hauptfigur, durch die der Vorgang erst verständlich wird, der Engel. Es bleibt nichts anderes übrig: man muß notwendig annehmen, daß in der Mitte zwei Felder fehlen, daß also die 11 und 12 ursprünglich die Ergänzung dieser beiden Vorgänge brachten, 11 den Engel und wohl einen zweiten Hirten, 12 die liegende Maria, im Gegensatz zu der thronenden Schilderung in 14 und 18. Vielleicht bildeten diese vier Blenden auch eine Einheit, die Geburtsszene konnte dann nach 11 hinüberspielen, dort konnte etwa Josef dargestellt sein, und über ihm, dem Hirt zugewendet, der Engel. Die vier Fenster zur Seite brachten hier genügendes Licht; bei der strengen Wahrung der Symmetrie verstand es sich von selbst, daß in den kürzeren dreiteiligen Seiten das Fenster die mittlere Blende füllen mußte, bei den längeren vierteiligen die mittleren b e i d e n Felder. Will man endlich auch hier in den äußersten Feldern eine schon frühzeitig fortgefallene Blende annehmen, so ergäbe sich links eine weitere Szene aus dem Kindermord, der ja eigentlich durch mehrere Henker dargestellt werden muß, rechts die beliebte Schlußszene aus dem Zug der drei Könige: der Mann mit dem Kamele[26].

Bei dieser Einteilung ergibt sich nun die folgende Übersicht über den Bilderkreis der Daurade, wobei die zu ergänzenden Darstellungen in eckige Klammern gesetzt sind.

Links.

	0.	1	2	3	4	5	6	7	8	9
					Fenster			Fenster		
Obere Reihe	[Kindermord]	Kindermord	Herodes	Magier		Magier	Magier		Herodes	
Mittlere Reihe	[Jeremias]	Esdras	Abimelech	Philippus	Simeon	Andreas	Lukas	Johannes	Petrus	Uriel
Untere Reihe	[David]	[Zacharias]	[Habakuk]	Judas	Levi	Simeon	Jakob	Enoch	Elias	Isaak

Mitte.

10	11	12	13
	Fenster		
Hirt	[Hirt mit Engel]	[Maria liegend]	Kind in der Krippe
Michael	Christus	Maria	Gabriel
Abraham	[Adam] [Moses]	[Noah] [Aaron]	Melchisedech

Rechts

14	15	16	17	18	19	20	21	22	0
	Fenster				Fenster				
Maria mit Kind in der Krippe			Hirt	Maria thronend		Magier	Magier	Magier	[Knabe mit Kamel]
Rafael	Paulus	Matthäus	Markus	Bartholomäus	Thomas	Jakobus	Esaias	Ezechiel	[Daniel]
Joel	Abdias	Ananias	Gabriel	Azarias	Mizael	Benjamin	Josef	[Ezechias]	[Salomo]

[26] Wenn man gewissenhaft auch alle Bedenken gegen eine solche Rekonstruktion nennen soll, so wäre zu sagen, daß bei der gleichmäßigen Herumführung der Blendenarchitektur auch auf den der Mitte gegenüberliegenden Seiten sich aus dem unten gegebenen Zyklus Schwierigkeiten ergeben würden. Dieser ist scheinbar abgeschlossen. Will man durchaus den Faden weiterspinnen, so gäben oben Verkündigung, Visitatio, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten noch Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi genug, in der Mitte könnten, da der Kreis über die große Deësis schon hinausgeführt ist, sehr gut aus der göttlichen Liturgie weitere Gestalten angereiht werden; in der unteren Reihe endlich blieben noch genügend Erzväter oder Altväter außerhalb der Genealogie Christi übrig, um die Wände zu füllen. Die Toulouser Archäologen nehmen übrigens an, daß der Polygonalbau schon bei der Einrichtung zur christlichen Kirche — also b e v o r er die Mosaiken erhielt — erweitert ward: damit würden alle diese Schwierigkeiten wegfallen.

Schon oben (S. 178) war darauf hingewiesen, wie das, was uns Dom Lamothe über den ornamentalen Schmuck des Bauwerkes erzählt, die Pfauen und die Tauben, auf den orientalischen Ursprung dieser Dekoration hinweist. Auch was er über das Kostüm sagt, entspricht dem durchaus. Die vier Erzengel erscheinen gekleidet in die byzantinische Hoftracht, auf dem gelockten Haar tragen sie eine Mütze und ein Diadem, sie tragen Sandalen und halten in den Händen den charakteristischen Schmuck der byzantinischen Engel, den langen Stab und die Kugeln. Auffallend ist ebenso, was der gelehrte Benediktiner von den Magiern zu erzählen weiß: er erwähnt den vielfarbigen Kapuzenmantel, ein Gewand mit langen Ärmeln, durch Rosetten gehalten, das Haupt ist mit einer spitzen Mütze bedeckt (homo piloleo acuminato tectus . . . cuculo vario et larga manica veste ad pectore ad genua rosulis et ambulis connexa). Die Beschreibung stimmt durchaus, zusammen mit dem, was über ihre Haltung gesagt wird, über das eilende Ausschreiten in der vornüber gebeugten Haltung, auf die Darstellung der drei Mithraspriester in der auf den Osten zurückführenden Überlieferung im 6. und 7. Jh. Von Bedeutung für die Datierung ist auch, daß unter den Erzengeln Uriel genannt wird, dessen Verehrung schon im 8. Jh. als Häresie galt — das römische Konzil vom J. 745 hat diese dann direkt verboten[27]. Die in unserer Beschreibung enthaltene Schilderung gibt den Typus der Anbetung der heiligen drei Könige, den Hugo Kehrer den jüdisch-gallischen oder syrisch-hellenistischen genannt hat[28]. Er deckt sich auch mit dem der ravennatischen Gruppe: das Sarkophagrelief in S. Giovanni Battista, der Sarkophag des Armeniers Isaak VIII. im Museum, das Mosaik in San Apollinare nuovo in Ravenna dürfen hier genannt werden — für die drei auf der rechten Seite stehenden Szenen der oberen Reihe der Mosaiken der Daurade möchte man vor allem aber auf das dieser Gruppe angehörige, aus Werden stammende syrische Kästchen im South-Kensington-Museum zu London[29] hinweisen, das in plastischer Sprache uns die beste Vorstellung zu geben vermag, wie etwa jene berühmten Mosaiken im 6. Jh. ausgesehen haben. Und um von den sonstigen Darstellungen in der Daurade sich ein Bild zu machen, möchte man auf die Mosaiken in St. Maria Maggiore zu Rom und daneben die im Baptisterium S. Giovanni und im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna verweisen — eine Parallele zu ihnen haben wir in den verschwundenen Mosaiken von Toulouse zu erblicken. Die Wirkung der Einzelfiguren in den Nischen kann man sich in etwa vorstellen, wenn man den einen im Museum zu Toulouse befindlichen, aus dem 4. Jh. stammenden Sarkophag mit seinen plastischen Figuren in den Rundnischen (Fig. 154)[30] sich in die malerische Sprache übersetzt denkt.

---

[27] Harduin, Acta conciliorum, Paris 1724, III, p. 1940. Vgl. Degert in Bull. de littérature ecclésiastique 1905, p. 14.

[28] Hugo Kehrer, Die hl. drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909, II, S. 26. Die drei ravennatischen Denkmäler ebenda, S. 37, 43, 51.

[29] Garrucci, Storia pl. 447. — A. Haseloff, Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit röm. Elfenbeinschnitzerei: Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml. XXIV, 1903, S. 47, Abb. 1. — Kehrer a. a. O. S. 28, Abb. 16.

[30] Le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule Nr. 157, pl. XLI, 1.

Fig. 154. Sarkophag im Museum zu Toulouse.

MÜNSTEREIFEL.

Wandgemälde in der ehemaligen Stiftskirche.

Literatur.

Katzfey, Geschichte der Stadt Münstereifel und der nachbarlichen Ortschaften, Köln 1854, I, S. 76. — Schannat-Baersch, Eiflia illustrata III, 1. Abt., 1. Abschn., S. 314. — von Stramberg, Rheinischer Antiquarius, 3. Abt., XII, S. 703. — Plönnis, Die Geschichte des Stiftes Münstereifel, sowie der übrigen Kirchen und Klöster der Stadt. — Führer durch Münstereifel und Umgegend (mit Abb.), Münstereifel 1896. — Münstereifeler Chronik, 1270—1450: Ann. h. V. N., XV, S. 188. — Scheins, Urkundliche Beiträge zur Geschichte der Stadt Münstereifel und ihrer Umgebung, Bonn 1894. — Plönnis, Die Stiftskirche zu Münstereifel: Zs. für christl. Kunst, II, S. 41 (mit Grundrissen und Ansicht des Chores). — Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunst, II, S. 193. — Lotz, Kunsttopographie, I, S. 458. — Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, S. 21, 80. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 377. — E. Polaczek, Die Kunstdenkmäler des Kreises Rheinbach: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV, II, S. 86 eingehend mit Literaturangabe u. Abb.

Über die Vitae der hh. Chrysanthus und Daria vgl. Potthast, Bibliotheca historica medii aevi II, S. 1244. Darunter: Vita SS. Chrysanthi et Dariae martyrum et passio (auctoribus Verino et Armenio). Ausgaben in den Acta Sanctorum Bolland., 25. Okt. XI, p. 469. — Vita seu passio SS. Chrysanthi et Dariae ed. Floss in den Ann. h. V. N. X, S. 96, mit ausführlichem Kommentar. — Excerpte in den Mon. Germ. SS. XV, 1. Teil, S. 374. Vgl. auch Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen, 6. Aufl. I, S. 258. — Floss, Romreise des Abtes Markward von Prüm und Übertragung der hh. Chrysanthus und Daria nach Münstereifel i. J. 844: Ann. h. V. N. XX, S. 96. Im Anhang gedruckt S. 156 die Passio SS. martirum Chrisanti et Dariae aus der Hs. 50 der Stadt-Bibl. zu Luxemburg, S. 185. Gedicht des Jacob Siberti auf die beiden Heiligen (Anf. d. 16. Jh.).

Baugeschichte.

Die Gründung der Abtei Münstereifel geht in die erste Hälfte des 9. Jh. zurück. Um das Jahr 830 gründete Markward, der dritte Abt von Prüm, im Erfttal ein Tochterkloster der grossen Prümer Abtei, das anfangs einfach Novum Monasterium hiess[1]. Erst später wurde der Name Monasterium Eifliae gebraucht, woraus Münstereifel geworden ist. Der ältere Patron des Klosters war wahrscheinlich der hl. Petrus[2]. Im J. 844 brachte dann der Gründer des neuen Stiftes von seiner Romreise die Gebeine der heiligen Märtyrer Chrysanthus und Daria nach Deutschland, Bischof Theganbert von Trier übertrug sie am 25. Oktober 844 unter grosser Feierlichkeit in die Krypta der jetzigen Stiftskirche zu Münstereifel[3].

---

[1] Über den Namen vgl. Floss i. d. Ann. h. V. N. XX, S. 97. Die Bollandisten haben richtig schon in dem novum monasterium Münstereifel erkannt (Acta SS. Bolland. Oct. XI., p. 490). Novum monasterium heißt der Ort in einer Urkunde des Königs Zwentibold i. J. 898 (Beyer, Mittelrheinisches Urkundenbuch I, S. 212), ebenso im Prümer Güterverzeichnis v. J. 893 (Beyer I, S. 177, 188).

[2] Vgl. Ann. h. V. N. XX, S. 152, 178. St. Peter und St. Paul sind später Nebenpatrone des Stiftes und der Stadt (Memorienbuch bei Katzfey, Geschichte I, S. 89).

[3] Über die ganze Übertragung am eingehendsten Floss i. d. Ann. h. V. N. XX, S. 96.

Schon vorher war ein Teil des älteren Gotteshauses, das als antiquum templum genannt wird, niedergelegt worden, um einer würdigen Anlage für das Grab der Märtyrer Platz zu machen[4].

Am Ende des ersten Jahrtausends scheint dann ein Neubau stattgefunden zu haben, von dem vielleicht noch die älteren Teile der Krypta stammen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß auch das Mauerwerk des Westbaues auf diese Periode zurückgeht. Danach würde dann auch die Gesamtdisposition der heute erhaltenen Kirchenanlage in diese frühe Zeit zurückführen. Eine sichere Datierung ist nach der sehr radikalen Restauration, die das Gebäude erduldet hat, kaum mehr möglich. Die ganze Anlage des Westbaues mit dem Vierungsturm und den flankierenden beiden Rundtürmen zeigt eine große Übereinstimmung mit der Kirche St. Pantaleon in Köln und mit der alten Anlage der St.-Peters-Kirche zu Werden, die Gruppierung von Vierungsturm und Seitentürmen selbst mit Maria im Kapitol in Köln. Bei der Anlage der Rundtürme möchte man an die Westtürme vom Trierer Dom, wie an die Osttürme vom Mainzer Dom erinnern.

Das Langhaus stammt in den Außenmauern vielleicht auch noch aus dieser Bauperiode. Am Anfang des 12. Jh. fand dann aber ein abermaliger Umbau oder eine Erweiterung statt. Als sichere Urkunde einer in diese Zeit fallenden Veränderung ist ein Siegel des Erzbischofs Friedrich I. (1099 bis 1131) anzusehen, das bei der letzten Restauration durch Heinrich Wiethase in einem der Altäre gefunden ward. Die architektonischen Details im Chorabschluß, die eckblattlosen Basen und Kapitäle der Säulen im Innern der Apsis wie in dem östlichen Teil der Krypta weisen noch auf das ausgehende 11. Jh., eventuell auf die Zeit kurz vor dem Jahre 1100, so daß man diesen Umbau unmittelbar nach dem Regierungsantritt des Erzbischofs ansetzen möchte. Eine letzte Umgestaltung erfuhr die Kirche in der zweiten Hälfte des 12. Jh. Vermutlich ist erst damals das Langhaus mit allen drei Schiffen eingewölbt worden. Hierauf bezieht sich wahrscheinlich die Jahreszahl 1186, die Schannat-Baersch, ohne seine Quelle zu nennen, anführt[5].

Die flach gedeckte Pfeilerbasilika hatte vermutlich sofort nach ihrer Neuherstellung in den ersten

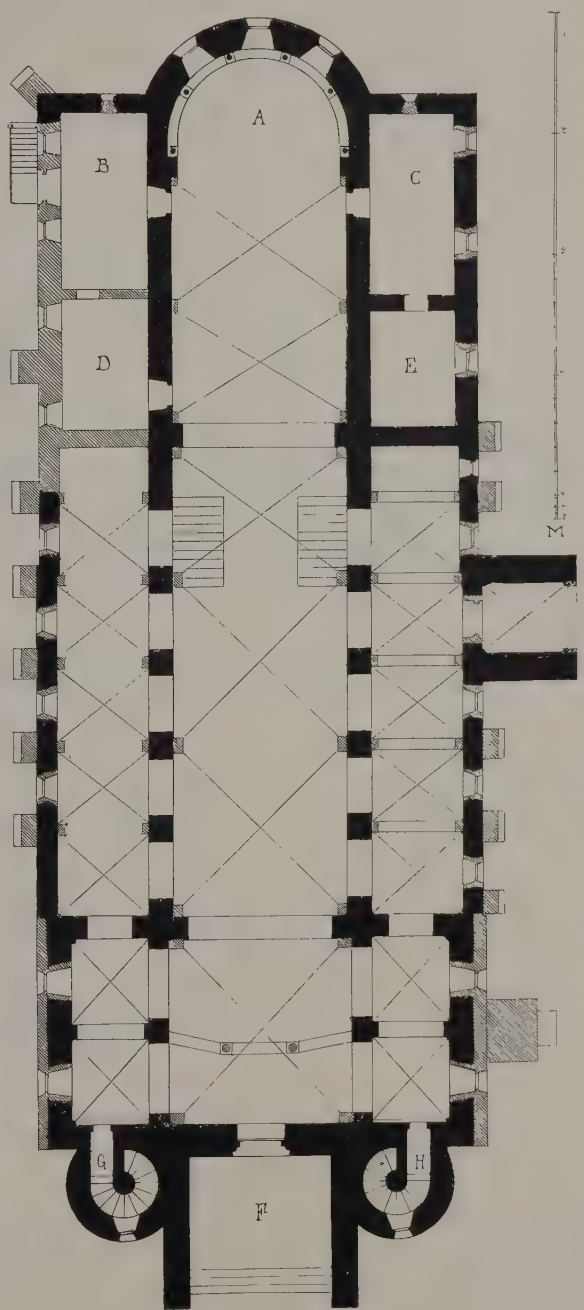


Fig. 155. Münstereifel. Grundriß der Stiftskirche.

[4] Translacio SS. Crisanti et Dariae (Ann. h. V. N XX, S. 173): Jacuerunt in eo, quo delata fuerant, feretro ad dexteram altaris usque undecimum Kalendarum Novembrium, die scilicet quousque pars quedam antiqui templi conplanata in spacium prolixius extenderetur et locus tumulo dignus conderetur. Quo expleto tempore memorata die translata sunt sanctorum corpora et ab episcopo Theganberto admodum religioso octavo Kalendarum Novembrium videlicet passionis eorum die in loco, quo nunc venerantur, qui novum monasterium vocatur, cum summo honore omniumque gratulacione tumulata.

[5] Gegenüber E. Polaczek i. d. Kunstdenkmälern des Kr. Rheinbach S. 87 möchte ich dem Bau vom Ende des

Jahrzehnten des 12. Jh. eine vollständige Ausmalung des Obergadens gefunden, die natürlich zum größten Teil bei der Einwölbung abgeschlagen werden mußte und zugrunde ging. Ein günstiger Umstand hat es gefügt, daß an dem Triumphbogen nach Westen hin oberhalb der Wölbung noch ein paar Stücke von Malerei sich fast unberührt erhalten haben. Die Bedeutung dieser Reste für die Erkenntnis der Farbenbildung des 12. Jh. wird noch dadurch gesteigert, daß die betreffenden Partien niemals übermalt oder retouchiert worden sind.

Die Malereien.

Erhalten sind an dem Triumphbogen in den Ecken über den Gewölbezwickeln je zwei große Stücke, jedes 1,40 m breit und etwa 1,50 m hoch (Taf. XIV). Farbige Spuren an dieser Stelle waren schon früher von Plönnis namhaft gemacht worden[6], doch hat er offenbar nur Spuren von dem großen, den oberen Abschluß bildenden Mäander gesehen. Die figürlichen Darstellungen in den Ecken waren verborgen unter dem hier aufgehäuften Schutt. Erst i. J. 1912 wurde bei der Anlage der elektrischen Leitung an dieser Stelle der Schutt weggeräumt und hierbei fanden sich die beiden erhaltenen Stücke nur wenig verletzt vor; die Farben haben lediglich durch den Staub erheblich gelitten.

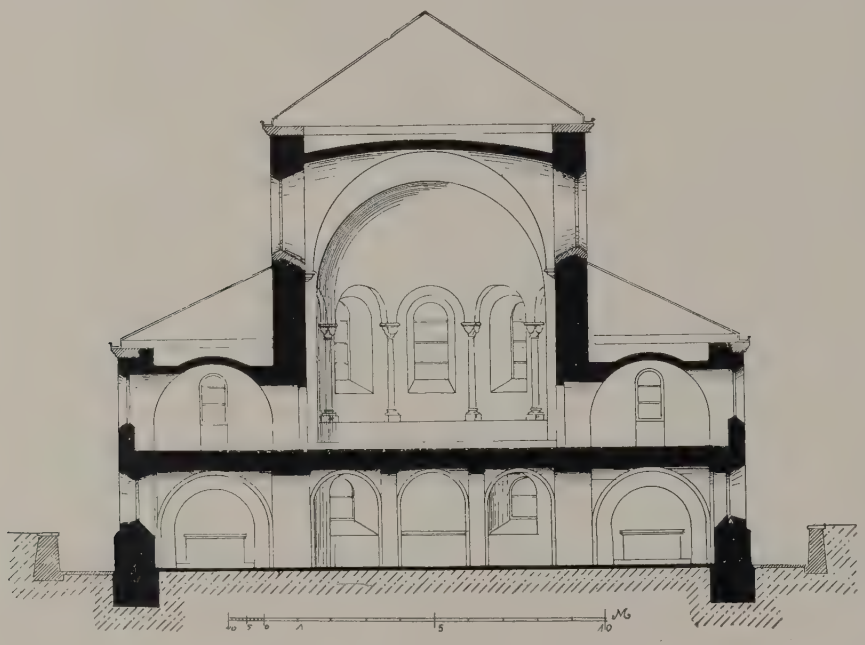


Fig. 156. Münstereifel. Querschnitt durch die Stiftskirche.

Den Abschluß der Wand nach oben bildet ein 39 cm breiter Mäander von jener Form des entarteten Mäanders, wie er schon in Aachen, auf der Reichenau und in Burgfelden auftritt. Die Farben sind blau mit einem Stich ins Grünliche und hellrot. Die großen, im rechten Winkel gebrochenen Bänder sind scheinbar nicht durchgeführt, sondern gleichsam nebeneinandergestellt, wobei sie dann in regelmäßiger Wiederkehr einen spitzen Knick erhalten. Die einzelnen Streifen sind durch schwarze Linien eingefaßt. Der Mäander ist oben und unten gesäumt durch je zwei nebeneinander herlaufende, je 6 cm breite dunkelbraunrote Streifen, die wiederum durch schwarze Linien unterbrochen sind. Es folgt dann nach unten ein 8 cm breites Band in stumpfem Schwarz, auf das in Weiß eine Inschrift aufgemalt ist. In der Ecke knickt dieses schwarze Band nach unten um; dort sind,

1. Jahrtausends einen größeren Anteil an der heutigen Kirchenanlage geben. Dehio, Handbuch V, S. 377, äußert sich: Die Anlage hat noch nichts von dem entwickelten und gefestigten Typus des romanischen Kirchenbaues. ... Wenn auch das (spärliche) Detail auf die Frühzeit des 12. Jh. weist, so dürfte es sich doch nur um eine Restauration gehandelt haben. Die Anlage wird mit Wahrscheinlichkeit ins 10. Jh. oder spätestens Anfang des 11. Jh. zu setzen sein.

[6] A. Plönnis erwähnt i. d. Zs. f. christl. Kunst II, Sp. 45: Spuren einer Ausmalung sollen vor 1850 noch vielfach zutage getreten sein, sind aber bei der mit wenig Sorgfalt in den sechziger Jahren betriebenen Restauration leider zerstört worden; jedenfalls finden sich noch Reste hinter den Ansätzen der Gewölbekappen versteckt. Gelegentlich der Restauration der St.-Aposteln-Kirche in Köln 1887 kamen hinter den Gewölben der Seitenschiffe die alten Mäanderfriese zum Vorschein, wie sie auf den Wänden des Speichers von St. Georg zu Köln noch heute sichtbar sind. Ähnlich werden auch die Deckenfriese in Münstereifel gewesen sein.

entsprechend den Buchstaben, je neun symmetrisch in Gruppen zusammengestellte weiße Tupfen angebracht. Die Buchstaben sind in Deckweiß wie hohe Lichter aufgesetzt; das ist der Grund, daß die Farbe hier zum Teil abgefallen ist, und daß die Buchstaben sich nur noch zu geringem Teil lesen lassen. Zu erkennen sind links die Buchstaben: ..S.VDA.LEO VIC.(?), rechts die folgenden: IT... A.. LI..C(?). Mit Ausnahme des Namens LEO auf der linken Seite ist eine Deutung der Worte zurzeit nicht möglich.

Die wirklichen Darstellungen unterhalb dieses Streifens sind nun wieder durch einen schmalen roten Streifen mit zwei weißen Saumlinien eingefaßt. Der Fond der Darstellungen ist stumpfes Blaugrün. Die Ecken sind ausgefüllt durch zwei symmetrisch einander gegenübergestellte Tiere, und zwar erscheint auf der linken Seite ein nimbierter Löwe, auf der rechten Seite ein nimbiertes Lamm, über dem aus der Ecke noch die Halbfigur eines Engels sichtbar wird. Der Löwe ist in gelbrotem Ton gehalten mit gelbem Nimbus. Das Tier steht mit aufgehobener rechter Tatze in Seitenansicht, der Kopf zeigt eine merkwürdige spitze kleinliche Schnauze und um den Hals, einen breiten, mähnenartigen Kragen wie bei einem Pudel; der kleine Nimbus umschließt fast nur das Profil des Löwen. Das Lamm steht in Weiß mit schwarzen Konturen und schwarzgrauer Zeichnung auf blauem Fond. Der Nimbus ist goldgelb. Der Kopf des Lammes ist im Gegensatz zu dem Löwen sehr gut und naturgetreu gezeichnet. Das Tier erhebt den rechten Vorderfuß dem Löwen gegenüber. Auffällig ist dann die Figur des Engels in dem Zwickel darüber. Ein nimbierter Engelskopf, von dem nur das rechte Auge gut erhalten ist, füllt die Ecke, umgeben von einem gelbroten Nimbus; daneben wird ein Teil des gelben rechten Flügels sichtbar. Der Engel streckt die rechte Hand mit einer bezeichnenden und hinweisenden Geste aus nach dem Kopf des Lammes zu. Den Oberkörper des Engels bedeckt ein weißes Gewand, von dem nur ein Teil der Brust sichtbar ist; der Ärmel reicht bis zum Ellenbogen.

Auf den anstoßenden Wänden findet diese Darstellung keine Fortsetzung. Nach beiden Seiten ist etwa 2 cm breit noch ein roter Streifen erhalten, aber nicht einmal der Mäander läuft hier weiter durch. An den übrigen Teilen des über dem Gewölbe aufstehenden älteren Mauerwerkes sind Farbspuren nicht mehr zu beobachten, die Mauern scheinen in späterer Zeit neu verputzt zu sein.

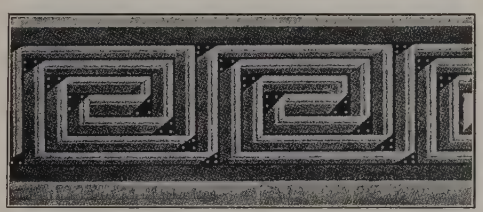


Fig 157. Köln, St. Aposteln. Reste des Dekoration der Hochschiffwände.

Die beiden erhaltenen Malereien sind kunstgeschichtlich von hohem Interesse. Die Dekoration gehört noch durchaus dem primitiven Stil des 11. Jh. an, in der Farbengebung herrschen noch die dunkleren Töne der älteren Malereien von St. Georg auf der Reichenau und Burgfelden, von Werden und Essen. Die Technik zeigt die Deckenbehandlung dieser früheren Zeit, im Gegensatz zu der in den Umrissen mehr skizzierenden und dann mit den einzelnen Tönen lasierenden Malerei, wie sie von den Wandgemälden von Schwarzrheindorf ab üblich wird und in Knechtsteden vorbereitet wird. Auch die Wahl der einzelnen Töne erinnert an Werden: die Zusammenstellung des charakteristischen Blaugrün mit dem hellen Rot. Jene auffallende Dekoration des einrahmenden schwarzen Bordstreifens durch Gruppen von weißen Punkten trat schon in Essen (s. o. S. 106) auf, sie finden sich vorher etwa in den Dekorationen des Klosters St. Johann zu Münster[7] und in der Schloßkapelle zu Berzé la Ville (Saone et Loire)[8].

Verwandte Dekorationen.

Der in Münstereifel gefundene Mäander zeigt die entartete und mißverstandene Form, wie ihn schon die Malereien von Aachen aufwiesen. Der Mäander scheint für den oberen Abschluß der Mittelschiffwände im 11. Jh. das übliche Dekorationsmotiv in den Rheinlanden gewesen zu sein; er findet sich außer in St. Lucius zu Werden (s. o. S. 92) auch in Köln in St. Aposteln und St. Georg.

Die Reste der monumentalen Dekoration von St. Aposteln sind leider bei der radikalen Restauration der Kirche vor einem Vierteljahrhundert verschwunden. Ein ganz regelmäßiges Band lief hier unter der alten flachen Holzdecke hin[9]. Bei den Wiederherstellungsarbeiten unter Nagelschmidt ist dieser

[7] J. ZEMP, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Taf. 58.

[8] Aufn. von Ypermann v. J. 1893 i. Museum des Trocadéro (Inv. 217). Vgl. GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE, La peinture décorative en France.

[9] Abb. in Köln und seine Bauten, S. 41. — Vgl. EWALD i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, II (im Druck).

Fries an verschiedenen Stellen der Kirche über dem heutigen Gewölbe zum Vorschein gekommen (Fig. 157). Jener ältere flachgedeckte Bau der Apostelkirche ist in der ersten Hälfte des 11. Jh. entstanden und ist wahrscheinlich eine Gründung des Erzbischofs Pilgrim, der 1036 stirbt. Die älteren Nachrichten nennen übereinstimmend diesen Erzbischof als den Erbauer, erst später wird der h. Heribert als Gründer der Kirche in den Vordergrund geschoben[10]. Es ist wahrscheinlich, daß die Kirche sehr bald nach der Fertigstellung ihre malerische Innenausschmückung erhielt. So würde dieser Streifen als der Rest einer der frühesten großen monumentalen Dekorationen anzusehen sein, zwischen den Malereien der Reichenau und Burgfeldens, zwischen St. Peter und St. Lucius zu Werden stehend.

Wenig später ist dann die Dekoration in der Kirche St. Georg entstanden. Die Stiftskirche ist eine Gründung des Kölner Erzbischofs Anno II. (1056—1075), des großen Kirchenerbauers des 11. Jh.[11] Der Bau dauerte ziemlich lange, bei der feierlichen Übertragung der Reliquien des hl. Georg in die Kirche am 18. November 1067 war er noch nicht vollendet, es stand damals noch das Baugerüst, das bei dem Andrang der Volksmassen einstürzte. Erst i. J. 1074 erfolgte dann durch Anno die definitive Weihe[12].

Unmittelbar nach der Fertigstellung des Baues ist diese einzige Säulenbasilika des alten Köln im Inneren mit einer großzügigen malerischen Dekoration ausgestattet worden, jedenfalls lange vor dem in der Mitte des 12. Jh. erfolgten Umbau, der die Säulenstellung durchbrach und an Stelle der flachen Decke ein Gewölbe im Sinne des gebundenen romanischen Systems einfügte. Über den Gewölben sind auf dem alten glatten geschliffenen Putz noch umfängliche Reste des mächtigen Mäanders erhalten, der sich durch das ganze Mittelschiff und ebenso

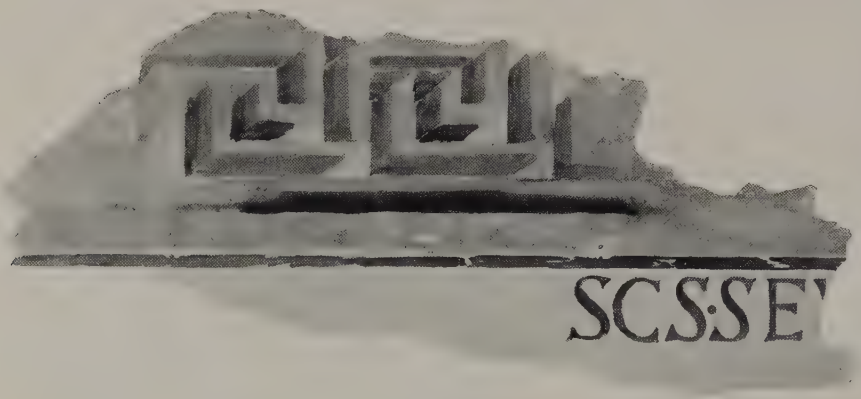


Fig. 158. Köln, St. Georg. Reste der Dekoration der Mittelschiffhochwände im Annonischen Bau.

[10] Catalogus I. archiepiscoporum Coloniensium: Mon. Germ. SS. XXIV, p. 339: Pylegrimus monasterium Colonie, quod dicitur ad sanctos apostolos, construxit et sufficientiam canonicorum illuc adunavit. — Chronica regia Coloniensis ad a. 1035: Ipso anno (1035) Pylegrimus Coloniensis antistes decessit et in basilica sanctorum apostolorum, quam ipse construxit, sepelitur. Bei der Eröffnung des Sarges des Erzbischofs am 17. Aug. 1643 fand man außerdem einen goldenen Siegelring mit der Inschrift: PILIGRIMUS ARCHIEPC und eine Bleitafel mit der Inschrift (ergänzt): ANNO INCARNATIONIS DOMINI MXXXVI INDICTIONE XV. VIII. KAL. SEPT. OBIIT PILIGRIMUS ARCHIEPISCOPUS FUNDATOR ECCLESIAE HUIUS. Die letzte Angabe dürfte entscheidend sein. Vgl. GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 303, 428. — KRAUS, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, Nr. 538. — ILGEN i. d. Westd. Zs. f. Gesch. u. Kunst XXX, S. 290. — A. STEFFENS i. d. Ann. h. V. N. LXXXVIII, S. 177.

[11] Vita Annonis archiep. Colon.: Mon. Germ. SS. XI, p. 474: Anno sancti Georgii martyris aecclesiam foris murum construxit annuis reditibus abundantem, iuxta quod erigebat illic congregatio facta clericorum. Die Schenkungsurkunde des Erzbischofs Sigewin (1079—1089) an die Georgskirche bei LACOMBLET, Niederrh. Urkundenb. I, Nr. 241, betont: oratorium ab arch. Annone beatae memoriae in honorem S. Georgii fundatum. Die Bestätigung der Schenkung durch Papst Nikolaus II. v. J. 1059 bei LACOMBLET, U B. I, Nr. 195 nennt ecclesiam s. Georgii m. sitam extra muros urbis Coloniae ante portam que appellatur alta... quam pia devotio tua construxit.

[12] Über den Vorgang bei der Übertragung der Reliquien i. J. 1067 berichtet die Vita Annonis a. a. O.: Die trabes, per quas ad aedificium muri dispositus erat ascensus, seien zusammengebrochen. Es handelt sich darnach unbedingt um ein Baugerüst, d. h. der Bau war noch im Gange. Ein Diplom Annos II. v. J. 1067, das die Kirche mit den Pfarrrechten ausstattet (LACOMBLET, U B. I, Nr. 209. — KEUSSEN, Topographie der Stadt Köln II, S. 20. — Ann. h. V. N. XXIII, S. 25. — Westd. Zs. f. Geschichte u. Kunst XX, S. 65; XXI, S. 36), ist gefälscht, wenn auch der wesentliche Inhalt historisch ist. Darauf beruht wohl auch die ursprünglich auf der Nordseite der Kirche befindliche Inschrift (KRAUS, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 260). Die Einweihung i. J. 1074 berichtet die Cronica presulum bei ENNEN-ECKERTZ, Quellen a. a. O. p. 13. — Mon. Germ. SS. XXII, p. 529: Anno dum ecclesiam b. Georgii, quam ipse de novo construxerat, in diebus festis paschalibus consecrasset.

innerhalb der Vierung hinzog. Der Mäander saß hier nicht unmittelbar unter der flachen Balkendecke, sondern zog sich in der Kämpferhöhe der Fenster hin, die in ihn einschnitten[13].

Der Mäander (Fig. 158) zeigt wie der von St. Aposteln die ganz regelmäßige Form in den Tönen hellrot, dunkelrotbraun und gelb, die Lichter sind in Weiß gehöht. Unter ihm zieht sich ein breiter Streifen Rot und ein Band Gelb hin, das auch um die den Mäander durchbrechenden Fenster herumgeleitet war. Unter dem Bordstreifen befanden sich dann auf weißgrauem Grunde in wirkungsvollen, 18 cm hohen Kapitälen Inschriften, die einzelne Heiligennamen gaben; im Norden im zweiten Joch von Westen aus noch erhalten: scs.se(verinus), gegenüber scs.geo(rgius). Die letzten beiden Worte sind durch das Fenster getrennt. Es ist wohl anzunehmen, daß diese großen Inschriften über den gemalten Darstellungen der betreffenden Heiligen ihren Platz hatten, die man sich als große Einzelfiguren in feierlicher Enface-Haltung zwischen den Fenstern denken möchte. Zusammen mit den Resten von St. Aposteln und den weit umfangreicheren und bedeutenderen Malereien von Münstereifel geben diese Proben einen wertvollen Begriff von dem dekorativen System, das im 11. Jh. für die großen romanischen Kirchen der Rheinlande in Anwendung kam.

---

[13] Die Reste schon erwähnt von F. v. Quast, Zur Chronologie der Gebäude Kölns: B. J. X, S. 212. — v. Lassaulx, Berichtigungen zu Kleins Rheinreise, S. 495. — Bock, Rheinlands Baudenkmäler, St. Georg, S. 3.

EMMERICH.

Wandmalereien in der Krypta der St.-Martins-Kirche.

Literatur.

E. Wassenberg, Embrica, sive urbis Embricensis descriptio, Kleve 1667, p. 57. — Ders., Epanegyricis et prosphoneticis miscellanea, S.P.Q. Embricensi dedicata, Brüssel 1649. — Franz. Xav. Merbeck, Emmerik, Emmerich 1824 (Übersetzung von Wassenberg mit Fortsetzung bis zum 19. Jh.), p. 27. — Andr. Dederich, Annalen der Stadt Emmerich, Emmerich 1867, S. 45. — Kabinet van Nederlandsche oudheden VI, p. 301. — Kölner Domblatt 1844, S. 110. — A. Tibus, Der Gau Leomerike u. d. Archidiakonat von Emmerich in seiner ursprünglichen Ausdehnung und kirchlichen Einrichtung, Münster 1877. — Ders., Zur Geschichte der Stadt Emmerich. Eine bedeutsame alte Urkunde, herausgegeben und erklärt, Münster 1882. — G. Kinkel u. Pieper im Evangel. Kalender, Jahrbuch f. 1857, Berlin 1856. — v. Quast in der Zeitschr. f. christl. Archäologie und Kunst II, S. 188. — G. Kinkel, Geschichte der bildenden Künste S. 143, 233. — Lotz, Kunsttopographie I, S. 196. — Annalen d. h. V. N. II, S. 43. — aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters II, S. 3. — B. J. LIII, S. 46. — A. Dederich, Beitr. z. röm.-deutschen Gesch. am Niederrhein. Zum Besten des Reparaturbaues der Münsterkirche, Emmerich 1850, S. 81. — Sauerland, Emmericher Annalen des Joh. Scholten mit Kalendarium der Emmericher Martinskirche von 1508—1509: Annalen d. h. V. N. XLVIII, S. 188. — Eyck tot Zuylichem, Kort overzigt van den bouwtrant der middeleauwsche Kerken in Nederland: Berigten van het historisch gezelschap te Utrecht 1849, II, p. 67, 92. — H. W. Brewer, Some churches in the neighbourhood of Cleves: Transactions of the Royal Institute of British architects new. ser. VII, 1891, p. 307, Grundriß Fig. 136. — Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Rees (Kunstd. d. Rheinpr. II, 1) 1892, S. 32 (mit eingehender Literatur). — L. Henrichs, Zur Geschichte von Emmerich und Umgegend, Emmerich 1904, S. 5. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 115. — Farbige Aufnahme der Wandmalerei von Gerhard Schoofs im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz, Abb. bei Clemen, Romanische Wandmalereien, Taf. 16 (farbig). — Über die reichen handschriftlichen Quellen im Pfarrarchiv und im Staatsarchiv zu Düsseldorf vgl. Clemen a. a. O. S. 32.

Baugeschichte.

Neben der Aldegundiskirche, der ursprünglichen Pfarrkirche der Stadt, zugleich der ursprünglichen Taufkirche des Sprengels, ist schon im 11. Jh. in Emmerich eine zweite große Kirche entstanden, die Münsterkirche und zu St. Martin. Ihre Gründungsgeschichte liegt für uns im Dunklen. Der Name des Patrons scheint die Kirche noch in die fränkische Zeit hinaufzurücken. Ihre erste Erwähnung findet sie aber erst in einer Urkunde vom J. 1145, in der Theodorich, der Abt von Camp, den durch die Nachlässigkeit des Propstes Rüdiger verschuldeten Einsturz der Kirche rügt. Es bestand danach damals schon dort ein Stift, und die ganze Anlage des ältesten Teiles der Kirche mit dem sehr geräumigen Chorhause und der Krypta beweist, daß der ganze Bau für eine klösterliche Anlage geschaffen ist. Der weitausgedehnte Chor[1] verlangte nach Gliederung durch ein Chorgestühl; es werden hier von Anfang an die

[1] Tibus, Zur Geschichte der Stadt Emmerich, S. 2, 15. — Dazu Niederrheinischer Geschichtsfreund 1881, S. 153; 1882, S. 6. Schon in dieser Urkunde wird der Hochchor eminentior locus genannt.

Sitze der Kollegiat-Stiftsherren gestanden haben. Das heutige Chorgestühl, ein Geschenk des Stiftspropstes Graf Moritz von Spiegelberg, ist allerdings erst i. J. 1486 geschaffen.

Der ganze Ostteil des Baues stammt nach den Architekturformen aus der zweiten Hälfte des 11. Jh. und dürfte kurz gegen das Ende dieses Zeitabschnitts entstanden sein. Die flachen Blenden der Außenarchitektur weisen auf die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts hin. Die Säulen in der Krypta scheinen zunächst bei der eleganten Zeichnung der Basen, die aber noch der Eckblätter entbehren, auf eine um einige Jahrzehnte spätere Entstehung hinzuweisen. Die Details gehören auch nicht in die Entwicklung der kölnischen Krypten hinein, wie sie vor allem St. Maria im Kapitol in Köln, die Münsterkirche in Bonn und die Abteikirche zu Brauweiler zeigen, sondern in die Entwicklung der westfälischen Krypten und dürften unter den Formeneinflüssen der Abdinghofer Krypta stehen. In jedem Fall darf man die Ostteile vor 1100 ansetzen.

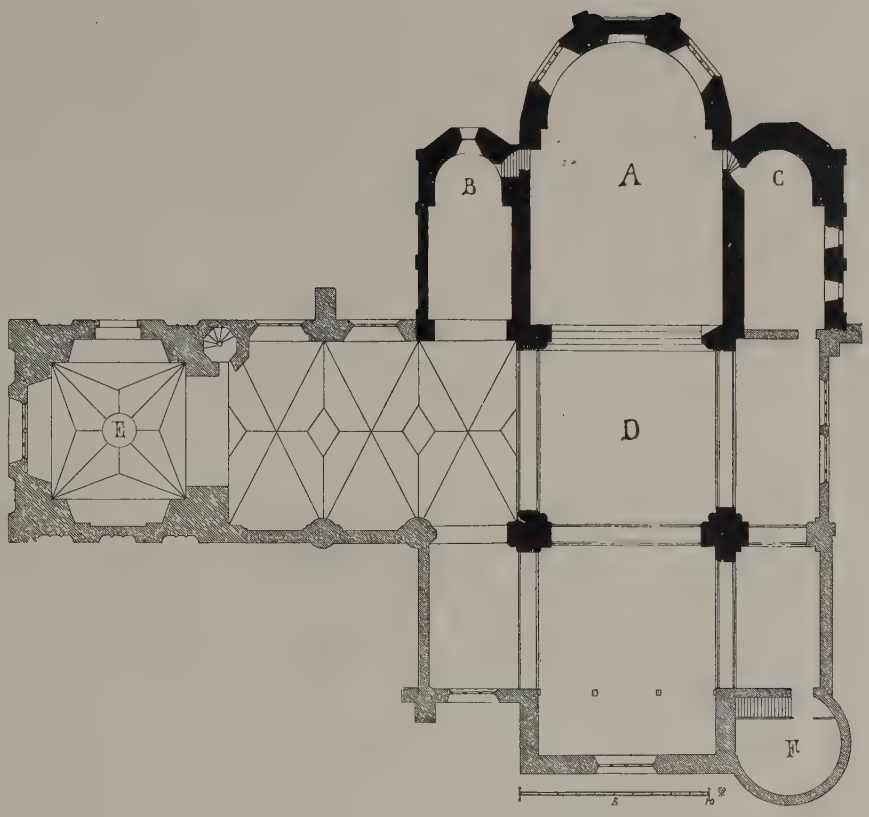


Fig. 159. Emmerich. Grundriß der Münsterkirche.

Nach der ruina et destructio des Jahres 1145 ist die Kirche in größerem Umfange als Kreuzkirche mit zwei Westtürmen wieder hergestellt worden[2], aber schon nach wenigen Jahrzehnten wurde auch dieser Neubau zum Teil zerstört. Die Bürger von Emmerich hatten einen Graben mitten durch die Immunität des Kapitels und die Häuser der Kanoniker gezogen; der Rheinstrom brach sich infolgedessen eine neue Bahn und wälzte seine Fluten direkt auf die Südwestecke der Kirche zu. In den Verheerungen der Jahre 1233—1237 ging der westliche Teil der Kreuzkirche zugrunde[3]. Nach neuen Zerstörungen durch den Rheinstrom, die am Ende des 14. Jh. eingetreten waren[4],

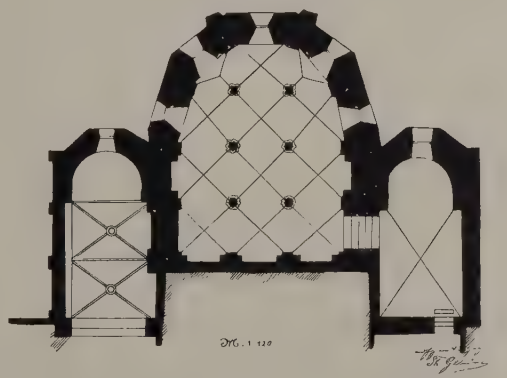


Fig. 160. Emmerich. Grundriß der Krypta der Münsterkirche.

[2] WASSENBERG, Embrica sive urbis Embricensis descriptio, Kleve 1667, p. 58 nennt die Kirche: pulcherrima, magnifica, amplissima, e topho vivoque lapide in formam crucis structa, quatuor aequales partes exhibens, cum duabus turribus in frontispicio respiciente Rhenum, qui tum longius ab urbe fluxit. Ähnlich MERBECK, Emmerik S. 29.

[3] WASSENBERG a. a. O. S. 65. — A. DEDERICH, Annalen der Stadt Emmerich, Emmerich 1867, S. 90. — Ann. h. V. N. VI, S. 100.

[4] Hs. des Stiftsarchivs von St. Martin, bez.: Nomina eorum, qui contribuerunt pro restauratione ecclesiae s. Martini collapsae a. 1370, begonnen a. d. MCCCLXX, cum ecclesia Embricensis in

wird dann am Anfang des 15. Jh. die Kirche statt nach Westen nach Norden hin verlängert und das heute noch bestehende, in Backstein errichtete Langhaus aufgeführt.

Schon im Laufe des 17. Jh. war der ganze ältere romanische Teil einem Umbau unterzogen worden. Der Hauptchor wurde mit langen spitzbogigen Fenstern an Stelle der kleineren rundbogigen versehen. Durch den ganzen alten Bau wurden flache Pliesterdecken durchgezogen, die beiden Seitenapsiden behielten aber zunächst noch ihre alten flachen Decken. In den 60er und 70er Jahren d. 19. Jh. wurde dann an der Kirche verschiedentlich geflickt. Im J. 1874 ist unter Leitung des Emmericher Baumeisters Theodor Gelsing eine ziemlich umfassende Restauration begonnen worden, die erst im 20. Jh. ihren Abschluß erreicht hat.

Der Ostbau, dessen Disposition und Aufbau aus den Grundrissen (Fig. 159, 160) und aus dem Querschnitt (Fig. 161) hervorgeht, gibt eine sehr merkwürdige Anordnung: neben dem Hochchor zweistöckige Anlagen, im Obergeschoß wie im Untergeschoß mit Tonnen eingewölbte Kapellen, die unteren eine Art von Nebenkrypten, die den Zugang zu der säulengetragenen Hauptkrypta bilden.

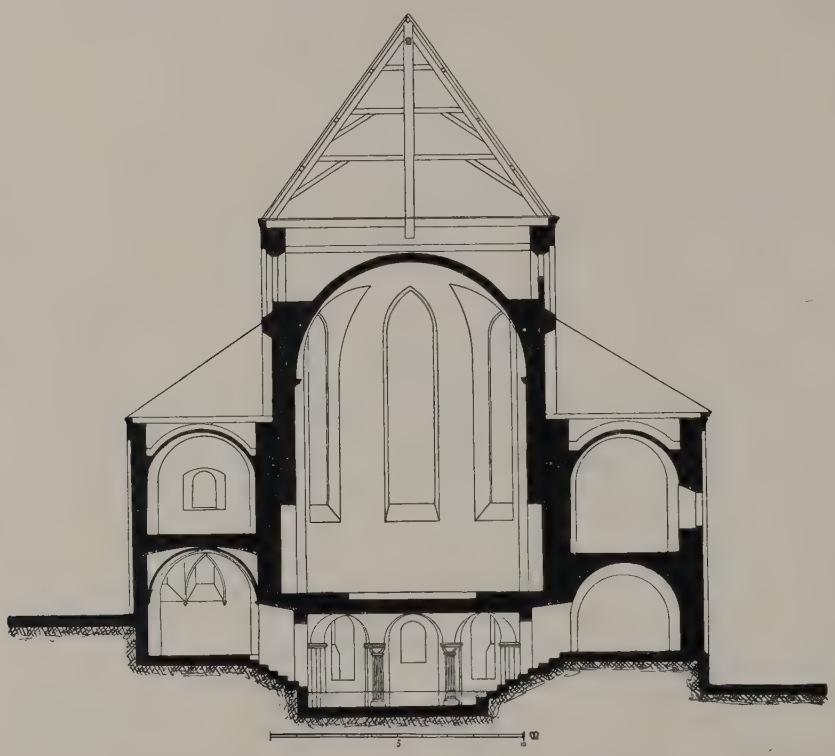


Fig. 161. Emmerich. Querschnitt des Ostteils der Münsterkirche.

In der nördlichsten dieser Kapellen sind nun die merkwürdigen Wandmalereien gefunden worden, die auf Taf. 16 des Tafelbandes farbig wiedergegeben sind (vgl. Taf. XV). Leider ist nur ein Teil dieser Darstellungen erhalten. Ursprünglich zogen sich hier zwei Streifen von Darstellungen übereinander hin; die ganze obere Partie ist aber barbarisch zerstört worden durch das Einziehen eines Stichkappengewölbes auf Eisenträgern zur Befestigung des Fußbodens der darüber gelegenen Sakristei.

Die Malereien.

Die Wandfläche ist durch zwei Streifen von Malereien übereinander gegliedert. Die Einrahmung bilden rechtwinklig aneinanderstoßende Streifen in rot und gelb mit weißen Säumen. Der Grund der Szene ist stumpf-blau, durch einen stumpf-schwarzen Streifen eingefaßt. Nach dem Altar zu befand sich eine interessante Dekoration in Gestalt einer gemalten Architektur. Auf beiden Seiten standen mächtige romanische Säulen, die eine gelb auf grünem Fond, die andere rot auf braunrotem Grund. Bei der ersten ist die Bildung der Basis deutlich erhalten; die Kapitäle zeigen die gedrückte frühromanische Form mit sehr kräftigem unterem Schaftring. Die Blätter sind durchaus farbig behandelt. Auf diesen

structuris et edificiis pateretur ruinam. Den Zustand der Kirche am Anf. des 15. Jh. beschreiben dann zwei Urk. v. 1414 u. 1424 bei Lacomblet, Niederrheinisches Urkundenbuch II, S. 118, Anm. 2. Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Rees S. 35.

Säulen setzte ein breiter, gurtartiger Streifen auf, der die obere Szene abschloß. Wie es scheint, bestand die Dekoration hier in großen runden Medaillons in grau, durch doppelte weiße Streifen eingefaßt; in die Zwickel war ein einfaches Blattmotiv in gelb auf schwarzem Grund eingefügt.

Die eine am besten erhaltene Darstellung auf der Südseite zeigt, daß in dem durchlaufenden Felde die einzelnen Szenen ohne Unterbrechung nebeneinander gestellt waren. Christus ist ganz deutlich zweimal in der Mitte und am äußeren Rande sichtbar. In der Mitte erscheint Christus vor Pilatus oder dem Hohenpriester. Zur Linken sitzt auf einem um zwei Stufen erhöhten Throne ohne Lehne eine Gestalt in braunem Untergewand, schwarzgrünen Beinlingen, roten Schuhen und rotem, auf der rechten Schulter zusammengehaltenem Mantel, der die ganze Gestalt einwickelt. Es ist nicht ganz verständlich, wie der rechte Arm unter diesem zum Vorschein kommt. Nach der Art der Heftung auf der Schulter würde man hier eine Befestigung mit zwei Spangen anzunehmen haben, so daß der Arm im engen roten Ärmel sitzend über diesem erscheint. Das bärtige Haupt ist mit einer roten, gelb gesäumten Kappe geschmückt, das Gesicht ist leider fast ganz zerstört. Die rechte Hand erhebt sich mit lebhaft demonstrierender Geste nach Christus hin, die linke, die auf das linke Knie aufgestützt ist, hält ein aufsteigendes Spruchband.

Vor dem Richter steht in würdiger und einfacher Haltung Christus, beide Hände mit einer bedeutenden und wirkungsvollen Bewegung erhoben. Das schöne, sehr wohl erhaltene Haupt (Fig. 163 Detail) ist leicht nach vorn geneigt. Christus ist bekleidet mit einer braunen, faltigen, bis auf die Füße fallenden Tunika und einem purpurfarbigen Mantel. Er ist umgeben von einer Schar von Juden, von denen nur zwei neben ihm ganz sichtbar sind, während die Menge der übrigen durch sechs Judenspitzhüte hinter dem Nimbus Christi angedeutet ist. Der vordere der jüdischen Häscher hat Christus gepackt und legt die Rechte auf seine Schulter; er blickt mit sprechender Miene nach dem Richter hin. Bekleidet ist er mit roten Beinlingen und einem mittellangen Leibrock in derselben Farbe. Auf der anderen Seite ein zweiter Häscher, in der linken Hand eine lange Hellebarde haltend, bekleidet mit gelben Beinlingen, einem gelben Leibrock und einem roten Mantel, der über die Schultern bis zum Boden fällt und die Brust bedeckt. Dieser zweite Häscher hat merkwürdigerweise einen langen schwarzen Kinnbart, der in fünf langen gedrehten Locken ausläuft. Zur Rechten ist, weniger gut erhalten, ein zweites Mal dargestellt, wie Christus von einer nicht mehr erhaltenen Gestalt seinen Häschern vorgeführt wird. Von Christus ist nur ein Teil des Oberkörpers und der Kopf erhalten; die Häscher sind deutlich als Kriegsknechte dargestellt mit angelegter Brünne und kurzem Leibrock.

Fig. 162. Emmerich. Einblick in die Seitenkapelle der Krypta mit den Wandgemälden.

Auf der anderen Seite (vgl. Taf. XV) ist die Szene der Höllenfahrt Christi, der Anastasis, abgebildet. Leider sind die Figuren hier nur bis zur Hälfte erhalten, der ganze untere Teil des Putzes ist abgefallen. Christus schreitet mit ruhiger Würde auf das Tor der Hölle zu, das er mit dem Kreuzesstabe gesprengt hat, den er in der Hand hält. Er trägt wieder das gleiche hellblaue langärmelige Gewand und den tief braunroten Mantel. Aus dem Höllentor, aus dem Flammen emporzüngeln, treten ihm vier völlig nackte Gestalten entgegen, die Erzväter. Christus hat den ausgestreckten Arm der einen vorderen Figur am Handgelenk ergriffen und drückt damit die Bewegung aus, die diese Gestalt aus dem Höllenbereich emporziehen soll. Dieser rechte Arm gehört unzweifelhaft zu dem am äußersten Ende links stehenden nackten Mann, in dem wohl Adam zu erblicken ist. Die oberste der hier ausgestreckten drei Hände muß aber einer Gestalt angehören, von der über den Köpfen Adams und Evas nur das Haupt selbst sichtbar wird. Neben Adam und Eva erscheint ein ganz weißbärtiger und weißhaariger alter Mann.

Zur Linken dieser Darstellung befindet sich der Rest einer Szene, die wohl sicher die drei Marien am Grabe zeigt. Die Frauen, alle drei mit Kopftüchern bekleidet, stehen eng aneinandergedrängt, die hinterste die eine Hand fragend erhoben, die vorderste ein Gefäß an die Brust drückend, hinter dem Sarkophag. Man darf sich die Fortsetzung dieses Sarkophags vorstellen und sich auf dem Sockel sitzend die Gestalt des Engels hinzudenken, an den diese Frage gerichtet ward.

Über der Szene ist hier noch der Rest einer Darstellung aus der oberen Reihe erhalten; an der Seite sicherlich Christus, erkennbar an dem weißblauen Untergewand und dem roten Mantel, zur Rechten zwei nackte Füße, von Christus weggewandt, vor einer Architektur, die man als ein Tor fassen könnte. Es ist nicht ganz leicht, aus den dürftigen Resten die Szene zu deuten; man könnte etwa annehmen, daß eine Auferweckungsszene geschildert gewesen sei, und daß die Figur rechts etwa Lazarus war, der aus seinem Grabe herausschreitet, als Gegenstück der unten dargestellten Anastasis. Auf Christus und Maria Magdalena am Ostermorgen könnte man die Szene deuten, doch erscheinen auch hier die nackten Füße in ihrer Stellung nicht völlig verständlich. Es ist aber zuzugestehen, daß sich dann Schwierigkeiten für die Ergänzung des gesamten Zyklus ergeben. Diesen selbst nach den wenigen erhaltenen Szenen zu rekonstruieren, erscheint unmöglich. Sicher ist nur, daß eine fortlaufende Reihe von zwei Streifen übereinander erhalten war mit Darstellungen aus den letzten Tagen Christi.

Fig. 163. Emmerich. Detail aus den Wandgemälden.

Besondere Schwierigkeiten macht hier die Frage nach der Datierung der Wandmalereien. Die Baugeschichte nennt das J. 1145. Die Zerstörung, die wenige Jahrzehnte später der Rhein dem Bau brachte, hat diese dem Strom am meisten abgewandten östlichen Teile wohl nicht berührt. Aber diese selbst sind älter als jenes Datum 1145 und gehören noch dem Ende des 11. Jh. an. Ist auch die Malerei damals entstanden? Über die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge wird in einem späteren Schlußkapitel noch einmal zu reden sein. In der Farbengebung und der technischen Behandlung unterscheiden sich die Malereien

von Emmerich durchaus von denen von Knechtsteden, Schwarzrheindorf, Brauweiler. Das stark Zeichnerische, das bei jenen überwiegt, ist hier nicht zu konstatieren; dazu tritt gegenüber der dünnen lasierenden Behandlung bei jenen drei Zyklen eine durchaus deckende Technik mit schwer flüssigen Farben und in intensiven Tönen. Der Farbenakkord ist ein wesentlich anderer als bei dem üblichen Stil des 12. Jh. Von der später typisch werdenden Behandlung des Hintergrundes — blauer Grund mit schmalen grünen Bordstreifen — ist hier noch nicht die Rede; dafür tritt ein breiter schwarzer Streifen mit kleinem blauem Innenfeld auf. In der Zeichnung kann manches bei einer frühen Ansetzung stutzig machen. Das Motiv des sitzenden Richters, die Judenhüte scheinen eher auf die Mitte oder die zweite Hälfte des 12. Jh. hinzuweisen — die übrigen Gestalten, zumal die Figur Christi auf den Anfang des Jahrhunderts. Die Säulen mit den niedrigen Kelchkapitälen und den steilen, eckblattlosen Basen kommen zwar in der rheinischen Architektur kaum mehr nach 1100 vor, wohl aber in der Dekoration[5]. Unter den deutschen, auch den außerrheinischen Wandmalereien ist keine direkte Parallele zu nennen — diese Emmericher Gemälde stehen in ihrem Stilcharakter isoliert wie in ihrer Farbengebung. Man wird sich begnügen müssen, vorab ganz allgemein sie gegen die Mitte des 12. Jh. anzusetzen.

Die Frage wäre noch zu erörtern, ob die Ikonographie der dargestellten Szenen, vor allem der Anastasis, uns für Zeitansetzung und stilistische Zuweisung irgendwelche Anhaltspunkte an die Hand gibt.

Zur Ikonographie der Anastasis.

Zum ersten Male erscheint hier in der deutschen Kunst in monumentaler Einkleidung die merkwürdige Darstellung der *ἀνάστασις*, des descensus ad inferos[6]. Die

Fig. 164. Mosaik mit der Darstellung der Anastasis in der Klosterkirche zu Daphni (nach Millet).

[5] So auf einer aus dem 12. Jh. stammenden Metallschüssel kölnischen Ursprungs im Museum zu Aachen. Vgl. M. Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Köln 1910, S. 15.

[6] Zur Ikonographie der Darstellung vgl. im allgemeinen W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends S. 227. — A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule im 13. Jh. S. 156. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 349. — H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 132. — J. Strzygowski, Koptische

Fig. 165. Die Anastasis in dem Exultet von Fondi.

Szene ist durch den Passus des apostolischen und des Athanasischen Glaubensbekenntnisses von dem descendit ad inferos immer wieder den Gläubigen vor Augen gestellt worden. Der descensus kommt aber nicht erst hier vor, sondern schon vorher in unvollständigen Symbolen Spaniens, Galliens, Deutschlands, in dem Symbol des Rufinus und den Formeln der Synoden von Sirmium und Nicaea vom J. 359, von Konstantinopel vom J. 360[7]. In dem von der griechisch-orthodoxen Kirche anerkannten Symbolum, dem Nicaeno-Konstantinopolitanischen, tritt der descensus auffälligerweise nicht auf. Trotzdem ist wohl sicher, daß die ganze damit verbundene Vorstellung nicht im Abendland geboren ist, sondern aus dem Orient stammt[8]. So finden wir sie schon vor dem 4. Jh. in christologischen Formeln, wie sie in der syrischen Didascalia auftreten. In der späteren Confessio orthodoxa des Petrus Mogilas[9] und der Confessio Metrophanis Critopuli[10] steht diese Vorstellung schon unter dem Einfluß des Westens. In der orthodoxen griechischen Tradition spielt sie jedenfalls dauernd ihre Rolle.

In der römisch-katholischen Auffassung ist die Vorstellung von dem Herabsteigen Christi in den Limbus patrum eine sehr alte, die noch vor der Fixierung in den oben genannten Symbolen entstanden ist. Augustinus, Clemens von Alexandria, Tertullianus, Irenaeus, Justinus kennen sie[11]. Strzygowski[12] und Dalton[13] haben darauf hingewiesen, daß in diese Darstellung aufgegangen ist die ältere Überlieferung von der Höllenfahrt des Setne, die in dem Roman von Setne Khamuas[14], der in dem römischen Ägypten wohl bekannt war, aufgezeichnet ist. Die Auffassung des Hades in dem Mosaik von Daphni erinnert an die Schilderung der ägyptischen Apokalypse, in der ein Mann unter der Schwelle der Höllenpforte liegend eingeführt wird, dessen Auge den Türpfosten jener Pforte bildet. Aber die Schilderung in dem Evangelium

---

Kunst p. XVIII. — Marg. Stokes, Limbus in Christ. Art: Art Journal 1885, p. 275. — G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ. Descente aux Limbes: Revue de l'art chrétien 1907, p. 321. — De Waal, Die apokryphen Evangelien: Römische Quartalschrift I, S. 173. — Dobbert i. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1894, S. 157. — H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire I, p. 2575. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 662. — Neuerdings Adele Reuter, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Diss. Straßburg 1913 (erst nach Druck dieses Abschnitts erschienen).

[7] Hahn, Bibliothek der Symbole, Breslau 1897, p. 22. — F. Kattenbusch, Das apostolische Symbolum, Leipzig 1900, II, p. 895.

[8] Eingehend C. Clemen, Niedergefahren zu den Toten, Gießen 1900, S. 101 ff. Zu dem Folgenden vgl. Friedr. Loofs, Christs descent to Hades in J. Hastings, Encyclopaedia of religion and ethics IV, p. 654.

[9] Kimmel, Libri symbolici ecclesiae orientalis, Jena 1843, p. 118.

[10] Kimmel, Appendix libror. symbol., Jena 1850, p. 73.

[11] Die Stellen aufgeführt von Friedr. Loofs bei J. Hastings, Encyclopaedia IV, p. 660. — Vgl. L. Atzberger, Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit, Freiburg i. B. 1896, S. 238. — F. Huidekoper, The belief of the first three centuries concerning christ's mission to the underworld, New York 1876. — C. Bruston, La Descente du Christ aux enfers d'après les apôtres et d'après l'église, Paris 1897. — Im allgemeinen zu vergleichen: J. L. König, Die Lehre von Christi Höllenfahrt, Frankfurt 1842. — E. Güder, Die Lehre von der Erscheinung Christi unter den Toten, Bern 1853. — A. Schweizer, Hinabgefahren zur Hölle, als Mythus ohne biblische Begründung, Zürich 1868. — Friedr. Loofs, Christ's Descent into Hell: Transactions of the third international congress for the history of religions, Oxford 1908, II, p. 290. — H. Holtzmann, Höllenfahrt im Neuen Testament: Archiv f. Religionswissenschaft XI, 1908, S. 285. Weitere Lit. bei Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon[2] VI, S. 124 u. bei Friedr. Loofs a. a. O. p. 663.

[12] J. Strzygowski, Koptische Kunst (Catalogue général des antiquités égyptiennes) p. XIX. Auf Grund von Ad. Jacoby, Altheidnisch-Altägyptisches im Christentum: Sphinx VII, S. 107.

[13] Dalton, Byzantine art and archaeology p. 662.

[14] Scott Moncrieff, Gnosticism and Early Christianity in Egypt.: Church Quarterly Review Oct. 1909. — Vgl. auch Griffith, Stories of the High Priests of Memphis, Oxford 1900, p. 45.

des Nikodemus ist so ausführlich und dazu so dramatisch, daß es nicht nötig ist, hier auf die älteren Traditionen hinzuweisen — alle Momente der Darstellung sind in der apokryphen Erzählung selbst gegeben. Und die einzelnen Details aus der demotischen Quelle stimmen keineswegs mit der späteren kanonischen Darstellung überein. Es sind nur in dem Bilde der Anastasis frühere Erinnerungen aufgegangen wie etwa in dem Bilde des koptischen Reiterheiligen.

Jene in einem späten demotischen Papyrus aus dem 1. Jh. unserer Zeitrechnung überlieferte Erzählung, wie Setne Khamuas, der Hohepriester von Memphis, zu den Hallen von Amenti, dem Hades, herabsteigt, steht nun aber keineswegs allein, sondern gehört in eine Reihe von Vorstellungen von Höllenfahrten, die in der gesamten Mythenwelt Asiens vertreten waren. In der Religion der Hindus und im Buddhismus sind solche Erzählungen erhalten, im späten Parsismus bringt das Buch Ardā Vīrāf einen ähnlichen Bericht, endlich gehen damit in der späteren jüdischen Religion die im Buch Enoch berichteten Besuche in Sheol zusammen[15]. Auch die Vorstellung, daß der Held in den Hades herabsteigt, um die Seelen zu erlösen, gehört schon der indischen Mythologie an. In der Rāmāyana (VII, 21) steigt Rāvana in die Hölle hinab, in der Mahābhārata (XVII, 3; XVIII, 4) Yudhisthira. In der späten jüdischen Literatur begegnen uns in Bereshith Rabba Szenen, die ganz an das Evangelium des Nikodemus erinnern[16].

Ihre eingehende Darstellung erhielt die längst lebendige Vorstellung von der Höllenfahrt in der christlichen Welt im 4. Jh. in dem zweiten Teil des apokryphen Evangeliums des Nikodemus, der den Titel des Descensus trägt. Dieses ursprünglich vielleicht noch in das zweite Jahrhundert zurückzuführende apokryphe Evangelium bringt uns eine grandiose Vision, die Emile Mâle mit Recht Miltons und Dantes würdig nennt[17]. Zwei längst Verstorbene, die schon in dem Schattenreich weilen, Karinus und Leucius, die Söhne des alten Hohenpriesters Simeon, werden an dem Tage, da Christus stirbt und die Gräber sich öffnen, wieder aufgeweckt und schreiben dann auf den Wunsch der Priester ihre Geschichte nieder[18].

[15] Vgl. hierzu den vortrefflichen Artikel von J. A. Mac Culloch, Descent to Hades bei J. Hastings, Encyclopaedia IV, p. 648. — Friedr. Loofs, Christ's Descent into Hell: Transactions of the third international congress for the history of religions, Oxford 1908 II, p. 290.

[16] Bertholdt, Christologia Judaeorum, Erlangen 1811, p. 170. — Weber, Jüdische Theologie auf Grund des Talmud und verwandter Schriften[2] 1897, S. 358. — A. Mac Culloch, Early Christian Visions of the Other-World, Edinburg 1912. — J. Monnier, La descente aux enfers, étude de pensée relig., d'art et de littérature, Paris 1905.

[17] Emile Mâle, L'art religieux au XIII[e] siècle en France, Paris 1902, p. 263.

[18] Der Descensus ist in einer griechischen und zwei lateinischen Versionen überliefert. Aus den beiden lateinischen Fassungen (C. Tischendorf, Evangelia apocrypha, Leipzig 1853, p. 368 u. 396) seien hier die wichtigsten Stellen wiedergegeben. Aus der ersten: Karinus und Leucius berichten cap. II (XVIII): nos autem cum essemus cum omnibus patribus nostris positi in profundo in caligine tenebrarum, subito factus est aureus solis calor purpureaque regalis lux illustrans super nos. Statimque omnis generis humani pater cum omnibus patriarchis et prophetis exultaverunt .... Et exclamavit Esaias ... Et cum exultaremus omnes in lumine, quod superluxit nobis, supervenit nobis genitor noster Simeon ..... Et posthaec supervenit quasi heremicola, et interrogatur ab omnibus: Quis es tu? Quibus respondens dixit: Ego sum Johannes, vox et propheta altissimi ..... cap. III (XIX): Et cum haec audisset protoplastus Adam pater .... exclamavit ad filium suum Seth ... Tunc Seth appropinquans sanctis patriarchis et prophetis dixit ...

Fig. 166. Mosaik in der Kirche von Hosios Lukas.

Aus dieser Erzählung ist immer der Hauptmoment, wie Christus das Tor der Hölle zerbricht und die Patriarchen aus dem Limbus herausführt, in der bildenden Kunst zur Darstellung gekommen. Das Evangelium des Nikodemus nennt ausdrücklich hier zunächst nur Adam, den Christus in die Helle des Lichtes zurückführt, er ergreift seine rechte Hand, führt ihn aus der Hölle heraus, und alle Heiligen folgen ihm. Die Heiligen, vereinigt in der Hand Gottes, preisen ihn, David, Micha, Habakuk, alle Propheten. In dem vorhergehenden Bericht über den Aufruhr in der Hölle aber werden redend eingeführt Adam, Isaias, David, Simeon, Johannes der Täufer, Seth, der Sohn Adams — alle Patriarchen und Propheten zittern vor einer großen Freude. Der h. Augustinus hat in einer seiner Predigten diese Erzählung aufgenommen und in eine dramatische Form gebracht. Er nennt keine Namen, er spricht nur von einem unzählbaren Volk von Heiligen. Im Mittelalter sind es vor allem die großen Kompilatoren des 13. Jh., Vinzenz von Beauvais[19] und Jakobus de Voragine[20], die die Geschichte von dem descensus geben.

Das Malerbuch vom Berge Athos hat dann den Typus fixiert, wie er seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends sich gebildet hat: „Die Hölle wie eine dunkle Höhle unter Bergen, und die Engel glänzend be-

cap. IV (XX): Et cum exultarent sancti omnes, ecce Satan princeps et dux mortis dixit ad inferum .... Cap. V (XXI): Et cum haec ad invicem loquerentur Satan princeps et inferus, subito facta est vox ut tonitruum et spiritualis clamor Tollite portas principes vestras, et elevamini portae aeternales, et introibit rex gloriae ... Et eiecit inferus Satan foras de sedibus suis .... Haec autem audiens omnis multitudo sanctorum cum voce increpationis dixerunt ad inferum: Aperi portas tuas, ut intret rex gloriae. Et exclamavit David: Nonne cum essem vivus in terris, praedixi vobis Confiteantur domino misericordiae eius, et mirabilia eius filiis hominum, quia contrivit portas aereas et vectes ferreos confregit: suscepit eos de via iniquitatis eorum. Et post haec similiter Esaias dixit: Nonne cum essem in terris vivus praedixi vobis Exsurgent mortui, et resurgent, qui in monumentis sunt, et exultabunt, qui in terris sunt, quoniam nos qui est a domino sanitas est illis ..... Haec autem audientes omnes sancti ab Esaia dixerunt ad inferum: Aperi portas tuas ... cap. VI (XXII) .... Tunc rex gloriae maiestate sua conculcans mortem et comprehendens Satan principem tradidit inferi potestati, et attraxit Adam ad suam claritatem... cap. VIII (XXIV): Et extendens dominus manum suam dixit: Venite ad me, sancti mei omnes, qui habetis imaginem et similitudinem meam. Qui per lignum et diabolum et mortem damnati fuistis, modo videte per lignum damnatum diabolum et mortem. Statim omnes sancti sub manu domini adunati sunt. Tenens autem dominus manum dexteram Adae dixit ad eum: Pax tibi cum omnibus filiis tuis, iustis meis. Adam vero genibus domini advolutus lacrimabili cum obsecratione deprecatus magna voce dixit: Exaltabo te, domine ...

Similiter et omnes sancti dei genibus advoluti ad pedes domini una voce dixerunt: Advenisti redemptor mundi ... Et extendens dominus manum suam fecit signum crucis super Adam et super omnes sanctos suos, et tenens dexteram Adae ascendit ab inferis; et omnes sancti secuti sunt eum. Tunc sanctus David fortiter clamavit dicens: Cantate domino canticum novum, quia mirabilia fecit .... Et post haec exclamavit Habacuc propheta dicens: Existi in salutem populi tui, ad liberandum electos tuos. Et responderunt omnes sancti dicentes: Benedictus qui venit in nomine domini, deus dominus et illuxit nobis ... Similiter post haec et propheta Michaeas exclamavit dicens: Quis deus sicut tu, domine, auferens iniquitates et transgrediens peccata ... Sic et omnes prophetae de suis laudibus sacra referentes et omnes sancti Amen Alleluia clamantes sequebantur dominum. cap. IX (XXV): Dominus autem tenens manum Adae tradidit Michaeli archangelo; et omnes sancti sequebantur Michaelem archangelum, et introduxit omnes in paradisi gratiam gloriosam. Et occurrerunt eis obviam duo viri vetusti dierum. Interrogati autem ... respondens unus .. dixit: Ego sum Enoch ... iste autem .. Elias Thesbites est, cap. X (XXVI): ... ecce supervenit alius vir miserrimus portans humeris suis signum crucis .... Ait ...: latro fui ... et Judaei crucifixerunt me cum Jesu.

Die zweite lateinische Relation gibt noch einige wichtige weitere Züge dazu: Karinus erzählt (Tischendorf a. a. O. p. 401) cap. II (XVIII) .... contremuit infernus et portae mortis. In cap. IV (XX), V (XXI), VI (XXII) werden dann Adam, Seth, Isaias, David eingeführt. Nachdem wiederholt eine Stimme von außen quasi vox tonitrui die Öffnung der Tore befohlen hatte, vollzieht sich in cap. VIII (XXIV) der Eintritt des Herrn: Et ecce subito infernus contremuit, et portae mortis et serae comminutae et vectes ferrei confracti sunt et ceciderunt in terram, et patefacta sunt omnia. Et Satanas remansit in medium, stabatque confusus et deiectus, conligatus compede in pedibus. Et ecce dominus Jesus Christus veniens in claritate excelsi luminis mansuetus, magnus et humilis, catenam suis deportans manibus Satan cum colle ligavit, et iterum a tergo ei religans manus resupinum eum elisit in tartarum, pedemque suum sanctum ei posuit in gutture ... cap. IX (XXV): Tunc Jesus ... resalutans Adam benigniter aiebat illi: Pax tibi Adam .... Tunc pater Adam provolutus pedibus domini, sursumque erectus manus eius deosculatus, fortiter lacrimas profudit ... Tunc et mater nostra Eva similiter domini pedibus provoluta ac sursum erecta manus eius deosculans ... dixit ... Tunc omnes sancti adorantes eum clamaverunt .... Alleluia cantantes per omnia et congaudentes de gloria concurrebant sub manibus domini. Tunc salvator perscrutans de omnibus memordidit infernum, quantocius partem deiecit in tartarum, partem secum reduxit ad superos.

[19] Vincentius Bellovacensis, Speculum historiale lib. VII, cap. 56.

[20] Jacobus de Voragine, Legenda aurea cap. 54, ed. J. B. M. Roze, Paris Paris 1902, I, p. 419. Die Legende geht dann auch in die französische Volksliteratur über, vgl. P. Meyer i. d. Romania 1877, p. 226. — E. Mâle, L'art religieux du XIII^e siècle en France p. 264.

kleidet, binden mit Fesseln Beelzebub, den Obersten der Finsternis, und sie schlagen einige der Teufel und verfolgen die anderen mit Lanzen. Und verschiedene Menschen nackt und mit Fesseln gebunden schauen nach oben; und viele Schlösser sind zerbrochen, und die Tore der Hölle sind ausgerissen und Christus tritt auf dieselben und hält Adam mit der Rechten und Eva mit der Linken. Und zu seiner Rechten steht der Vorläufer und zeigt auf Christum. Und David ist neben ihm und andere gerechte Könige mit Nimben und Kronen. Links Jonas und Isaias und Jeremias, die Propheten. Und der gerechte Abel und viele andere, alle mit Nimben, und im Kreise um sie unermeßliches Licht und viele Engel"[21].

Die Gestalten, die neben Christus in den direkt unter dem Einfluß des Nikodemusevangeliums entstandenen Darstellungen auftreten, sind zunächst immer Adam und Eva — Adams rechte Hand (oder seinen rechten Unterarm) ergreift gewöhnlich Christus, um ihn aus der Unterwelt an das Licht zu führen. Die weiteren Figuren der Vorväter, die hinter Adam erscheinen, möchte man als Seth, Isaias nach den Worten des Nikodemusevangeliums deuten. Auf der anderen Seite erscheinen mit Vorliebe im Vordergrunde zwei heilige Könige. Nur David ist in jener apokryphen Quelle genannt, die zweite Figur ist als Salomon bezeichnet worden. Sie ist genau so charakterisiert wie David. Freilich ist Salomon in keiner Version des Nikodemusevangeliums genannt. Es treten hier neben David nur die Propheten Micha und Habakuk auf. In Hosios Lukas sind diese beiden Königsgestalten allein als Gegenstück zu Adam und Eva abgebildet.

Fig. 167. Wandgemälde in S. Clemente in Rom.

Die Figur des Vorläufers erscheint zum ersten Male in der monumentalen Kunst in der St. Sophia zu Kiew und dann zu Daphni — Johannes der Täufer gehört in die unmittelbare Nähe des Salvator, so ist sein Platz hinter jenen. Satanas und Inferus, die in dem Nikodemusevangelium im Zwiegespräch miteinander aufgeführt werden, werden ausdrücklich als zwei verschiedene Personen aufgefaßt und wiedergegeben. Die in der zweiten lateinischen Version des Nikodemus so eingehend beschriebene Art, wie Satanas gefesselt wird, ist auch vielen Darstellungen zugrunde gelegt; die komplizierte Art der Fesselung entspricht hier genau den Textworten. Auf einer der Säulen von San Marco in Venedig beißt sich in der Darstellung der Expoliatio inferi der gefesselte Inferus vor Wut in die Finger[22].

Christus selbst erscheint gern in einer Mandorla. Steif, en face, in der Haltung des Christus in der Transfiguration, tritt er uns im Evangelium Nr. 1 des Klosters Iwiron auf dem Athos entgegen. Noch in dem Wandgemälde von S. Clemente in Rom und in den Bilderhandschriften des Exultet bleibt die Mandorla, doch zeigt Christus hier die gewöhnliche stürmische Bewegung des mächtig Ausschreitens. Diese Mandorla ist dann auch übergegangen in die Darstellung der Anastasis in den nordischen Bilderhandschriften der Reichenauer Schule, dem Stuttgarter Psalter und anderen nordischen romanischen Buchmalereien.

Die Frage, wann die Darstellung zuerst in der christlichen Kunst auftritt, ist hier nicht zu erörtern. Baumstark[23] möchte den Typus auf ein Mosaik im Rahmen der konstantinischen Bauten am Heiligen Grabe, wahrscheinlich auf das Apsismosaik des Martyrion zurückführen. In dem in der Beschreibung des Nicolaos Mesarites[24] uns überlieferten Bilderkreis der Apostelkirche in Konstantinopel fehlt dagegen die

[21] G. Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos § 306, S. 207. — Manuel d'iconographie chrétienne, trad. de P. Durand, Paris 1845, p. 199.

[22] Abb. bei Cabrol, Dictionnaire I, p. 2575 u. v. d. Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 53.— Venturi, Storia I, p. 450.

[23] Baumstark, Palaestinensia: Röm. Quartalschrift XX, 1906, S. 125.

[24] A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Constantins, Leipzig 1908.

Szene[25]. Sie findet sich bereits vollkommen entwickelt — mit Adam, Eva und den Königen — in dem Petersburger Evangelienfragment, das Kondakov[26] dem 7.—8. Jh. zuschreibt.

In dem Mosaik von Daphni schreitet Christus, der ein hohes doppelarmiges Kreuz in der Rechten hält, mit mächtigen Schritten über den zerbrochenen Flügel der Hölle hinweg, den rechten Fuß setzt er auf den gefesselt am Boden sich krümmenden nackten Dämon Satanas; mit seiner Linken ergreift er die Rechte Adams, der vor ihm kniet; Eva, die hinter diesem steht, hebt die unter dem Mantel verhüllten Arme zu Christus empor. Beide Ureltern sind ganz gewandet und ohne Nimben dargestellt. Hinter ihnen links vier Heilige mit Nimben, die vorderen drei mit Kronen, sichtbar sind in ganzer Gestalt zwei, wohl David und Salomon. Rechts neben Christus erscheint Johannes der Täufer, in der Linken eine Rolle haltend, die Rechte mit einer bezeichnenden Geste nach Christus hin erhebend, hinter ihm noch sechs Gestalten ohne Nimben[27] (Fig. 164).

In Hosios Lucas, wo die Szene in ein Halbrund eingefügt ist, ist der Vorgang wesentlich vereinfacht, die Darstellung ist ganz symmetrisch aufgebaut wie eine Apsidenkomposition. Christus tritt in der Mitte mit einer majestätischen Bewegung über die Tore der Hölle hinweg, mit seiner Linken hat er den ausgestreckten rechten Arm Adams gefaßt, hinter ihm erhebt Eva flehend die Hände — die Haltung und Gestikulation der beiden entspricht ganz der Darstellung in Daphni. Auf der anderen Seite nur die beiden vorderen nimbierten Könige, die Hände nach Christus hin anbetend ausstreckend[28] (Fig. 166). Von ähnlicher großartiger Einfachheit mit Christus als Mittelfigur erscheint die Szene in dem Mosaik von Nea Moni auf Chios[29], hier wie in der ungefähr gleichzeitigen Darstellung in der Kirche der h. Sophia in Kiew schreitet Christus über das Tor der Hölle hinweg.

Die in dem Evangelium des Nikodemus berichtete Geschichte berührt sich mit verschiedenen Psalmentexten[30], und in den ältesten Psaltern des Typus Chloudof findet sich denn auch zu diesen Psalmen eine Darstellung, die ganz der später traditionellen der Anastasis entspricht: Christus, der auf die Gestalt des Hades den Fuß setzt, und Adam und Eva, die nach ihm die Hände erheben[31]. Später verschwindet die Gestalt des Hades und an ihre Stelle tritt die gefesselte Figur des Satanas. So schon in den griechischen Evangeliaren der kaiserlichen Bibliothek zu St. Petersburg Nr. 21 und dem Cod. Urbin. 2 der Vaticana. In den späteren Darstellungen, zumal den Wandgemälden aus dem Kreise des Berges Athos[32] und in Mistra[33] erscheint die Szene weiter ausgemalt, eine ganze Reihe von Teufeln ist dargestellt.

In St. Maria antiqua in Rom ist in den Wandmalereien des 8. Jh. eine große Darstellung des descensus erhalten: Christus, langgewandet mit flatterndem Mantelzipfel schreitet von rechts in ziemlich bewegter Haltung und ergreift mit seiner ausgestreckten rechten Hand vornübergeneigt die tiefer stehende Gestalt des Adam an der Rechten. Adam ist bekleidet, und Christus trägt hier nicht wie auf dem orientalisch-griechischen Boden zumeist den Kreuzesstab, sondern in der Linken eine Rolle[34]. Ganz byzantinisch

---

[25] J. S. [Strzygowski] i. d. Besprechung von Diehl, Manuel d'art byzantin i. d. Byzantin. Zeitschr. 1911, S. 277: „Das Fehlen der Szene Christus im Limbus im Bilderkreis der Apostelkirche besagt m. E. sehr viel; der Typus ist eben erst nach Justinian aus dem Orient eingedrungen." Ein Beweis hierfür ist freilich nicht zu erbringen.

[26] Kondakov, Geschichte der byzantinischen Kunst S. 131. Vgl. J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus (Byzant. Archiv II) S. 87.

[27] Gabriel Millet, Mosaïques de Daphni: Fondation Piot. Monuments et mémoires II, 1895, p. 197. — Schlumberger, L'épopée byzantine III, pl. IV, p. 296. — Diehl, Mélanges d'archéologie 1888, p. 316. — Ders., L'art byzantin dans l'Italie méridionale p. 256. — Ders., Manuel de l'art byzantin p. 459, 466. — Strzygowski, Koptische Kunst S. XVIII. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 396. — Westlake, Hist. of design in mural painting II, p. 101.

[28] Charles Diehl, L'église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc en Phocide, Paris 1889. — Ders., Mosaïques byzantines de Saint-Luc: Fondation Piot. Monuments et mémoires III, 1896, p. 231, pl. 24. — Ders., Etudes byzantines, Paris 1905, p. 175. — Ders., Manuel p. 478. — Westlake, Hist. of design II, p. 99.

[29] J. Strzygowski, Nea Moni auf Chios: Byzantin. Zeitschrift V, 1896, S. 140, Taf. III, 2.

[30] Nach G. Millet i. d. Mon. et mém. der Fondation Piot. II, p. 204, not. 2 finden sich die Illustrationen zu ps. 67, v. 7; 106, v. 13, 16.

[31] Im Psalter Chloudof (Kondakov, Miniaturen eines griechischen Psalters d. 9. Jh. der Sammlung Chloudof (russisch) pl. X, 3); im Psalter (Nr. 49) des Klosters Pantocrator auf dem Athos (Pokrovski, Das Evangelium in den byzantinischen und russischen Denkmälern (russisch) p. 399). Vgl. hierzu weiter Tikkanen, Die Psalterillustration I, S. 60; III, S. 290.

[32] Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern S. 131.

[33] Abb. bei H. Havard, Hist. et philosophie des styles I, p. 136, pl. VII.

[34] G. Wilpert, Sancta Maria antiqua: L'Arte XIII, 1910, p. 91. — W. de Grüneisen, Ste Marie antique p. 501. — Westlake, Hist. of design in mural painting II, p. 45.

ist dann auch die Darstellung in der Kapelle des h. Zeno in San Prassede in Rom, die durch die Gründung durch Papst Paschalis I. genau datiert ist[35]. Dann tritt uns die Darstellung in der Unterkirche von San Clemente entgegen in den aus dem 10.—11. Jh. stammenden Wandmalereien (Fig. 167). Noch einmal ist hier Christus von der Mandorla umgeben[36]. In den späteren griechischen Bilderhandschriften kommt die Anastasis sehr häufig vor[37]; sie ist endlich ein Lieblingsvorwurf der byzantinischen Ikonen bis in die späteste Zeit hinein und lebt noch heute in der russischen Kunst wie in der mönchischen Kunst des Athos fast unverändert fort[38].

In dieser Form erscheint nun im 11. und 12. Jh. die Darstellung ganz verbreitet in dem byzantinisch-mittelländischen Kunstkreis. Aus dem Gebiet der Kleinkunst sind zu nennen die Darstellungen auf der Pala d'oro in Venedig um 1105[39], auf dem Buchdeckel der Bibliothek zu Siena[40], auf der musivischen Tafel in der opera del Duomo in Florenz[41], auf einer Ikone des Klosters Schemokmedi in Ghurien[42], auf einem Email der Sammlung Botkine[43], auf einem byzantinischen Buchdeckel im Schatz von San Marco[44], auf einem Elfenbein im Berliner Museum[45], auf einem Relief in Jet im Christlichen Museum des Vatikan, auf einem Relief der Holztür der Kirche von Sitt Miriam in Cairo im Britischen Museum (Room V, Nr. 986). Von Darstellungen in monumentaler Form ist zu nennen die Szene auf der Tür von S. Paolo fuori in Rom[46], auf der Tür zu Trani[47], den Erztüren von St. Zeno zu Verona[48], vom Dom zu Pisa, von Benevent und von Nowgorod, auf dem Tympanon der Kathedrale von Bitonto, am Portal der Kathedralen von Monopoli und Altamura[49], in großartiger und wahrscheinlich für einen großen Kreis der späteren Darstellungen vorbildlicher Auffassung in den Mosaiken von San Marco zu Venedig[50], Torcello[51], Monreale. Zu den Wandmalereien ist auch die Darstellung in der Unterkirche zu Soghanle in Kappadocien zu nennen, wo Christus in der Mandorla zwei Patriarchen die Hand reicht[52].

Fig. 168. Die Anastasis in dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg.

---

[35] Garrucci, Storia pl. 279[1] — E. Bertaux, Rome II, p. 59. — Diehl, Manuel de l'art byzantin p. 360.

[36] De Waal i. d. Röm. Quartalschrift I, 1887, pl. VII, Fig. 4; ebenda 1891, pl. IX, und Cabrol, Dictionnaire I, p. 2576.

[37] Eine Reihe von Handschriften zählt G. Millet i. d. Mon. et mém. d. Fondation Piot. II, p. 210 ff. auf. — Vgl. weiter Pokrovski, Das Evangelium in den byzantinischen und russischen Denkmälern (russisch) p. 400 ff. In dem griechischen Physiologius kommt die Darstellung an drei verschiedenen Stellen und jedesmal in etwas anderer Auffassung vor. Vgl. J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus (Byzantinisches Archiv II) S. 87.

[38] Proben von Ikonen mit der Anastasis abgebildet bei N. P. de Likhatcheff, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe 1906, pl. LXVIII, 106; CXX; CXXIX, 228, 229. Beispiele im Christlichen Museum des Vatikan.

[39] Giov. Bellomo, La pala d'oro di S. Marco, Venedig 1847, pl. 2.

[40] J. Labarte, Hist. des arts industriels, Album II, pl. 51. — G. Schlumberger, Un empereur byzantin au X[e] siècle, Paris 1890, p. 23.

[41] Kraus, Miszellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie: Zeitschr. f. christl. Kunst 1891, Sp. 201, Taf. IX.

[42] Kondakov, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 156, Fig. 43, p. 149.

[43] La collection M. P. Botkine, Petersburg 1911, pl. 67 (ob echt?).

[44] G. Schlumberger, L'épopée byzantine I, p. 748.

[45] G. Schlumberger a. a. O. II, p. 101.

[46] d'Agincourt, Hist. de l'art. Sculpture XIV, pl. 13, Nr. 21.

[47] Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, 1860, I, S. 113, Taf. 23, Fig. 8.

[48] St. Beissel, Die Erztüren von St. Zeno in Verona: Zeitschr. f. christl. Kunst V, S. 342.

[49] G. Sanoner, La vie de Jésus-Christ. Descente aux Limbes: Revue de l'art chrétien 1907, p. 321 m. Abb. von Bitonto, Benevent, Monopili, Altamura.

[50] P. Saccardo, Les mosaïques de Saint-Marc à Venise, Venedig 1897, p. 247. — Ch. Diehl, Etudes byzantines, Paris 1905, p. 175.

[51] Gustave Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes, Paris 1893, II, p. 145. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 93.

[52] Guillaume de Jerphanion, Les églises souterraines de Gueurémé et Soghanle: Comptes rendus de l'acad. des inscriptions 1908, p. 7, 18. — Ders., Deux chapelles souterraines en Cappadocie: Revue archéol. 1908, p. I, pl. 15. —

Fig. 169. Die Höllenfahrt von dem Altar von Klosterneuburg.

In allen diesen griechischen und dem orientalischen Kunstkreis angehörenden Darstellungen erscheinen Adam und Eva mit den übrigen Vorvätern regelmäßig bekleidet, und es scheint diese Auffassung ein Charakteristikum der strengen Zugehörigkeit zu dieser östlichen Tradition zu sein. Erst in der weiteren Entfernung von dem Osten, in der Ikonographie der Peripherie, wird die Auffassung der Voreltern eine andere — sie treten hier gern nackt auf, wie die Seelen bei dem Jüngsten Gericht. In den Handschriften des Exultet wechselt noch die Auffassung. In dem Codex der Barberiniana schreitet Christus lebhaft nach links und ergreift mit der Linken den ganz bekleideten Adam an der Rechten[53], ebenso in dem Exultet des Britischen Museums (Cod. Add. 30 337)[54]; in den Handschriften von Benevent, Gaëta, Capua und Fondi sind Adam und Eva dagegen unbekleidet dargestellt, in den beiden erstgenannten zieht Christus die beiden nackten Voreltern gewaltsam hinter sich her, in Fondi bückt sich Christus aus seiner Mandorla heraus und ergreift mit der rechten Hand die Rechte des nackten Adam[55], der nur mit einem Schurz um die Hüften bekleidet ist, hinter ihm wird die Halbfigur der Eva in der Höhle sichtbar. Unter dem von Christus niedergetretenen Höllentor ist noch die kleine dunkle Gestalt des Satanas sichtbar (Fig. 165). In der aus dem Ende des 13. Jh. stammenden illustrierten Handschrift des Evangeliums des Nikodemus in der Nationalbibliothek zu Madrid (Cod. lat. 34—42), die italienischen Ursprungs ist, findet sich in anderer Weise ein Übergang zu dem abendländischen Typus und ein Durcheinander beider Auffassungen. Das Elternpaar und die übrigen Patriarchen sind hier wohl noch ganz bekleidet, dafür erscheinen sie aber schon in dem in der orientalischen Auffassung unbekannten riesigen Höllenrachen[56].

Von einer eigenen nordischen Auffassung können wir erst seit dem Anfang des zweiten Jahrtausends reden. Sie bringt vor allem das Bild der Höhle, aus der die nunmehr regelmäßig, wie in den Höllendarstellungen üblich, nackt gebildeten Voreltern Christus ihre Arme entgegenstrecken. Im 12. Jh. wächst sich diese Höhle zu einem riesigen Höllenrachen aus. Nur noch eine lose Verbindung scheint mit der ursprünglichen Ausprägung der Szene und dem apokryphen Text zu bestehen. In den meisten Bildern scheint diese ganz zu fehlen; wir können uns sehr wohl vorstellen, daß ein Künstler des 11. und 12. Jh., o h n e die orientalisch-byzantinische Entwicklung zu kennen, lediglich aus dem Text des apostolischen Symbolums diese Darstellung neugeschaffen hätte. Nur wenn man vergleicht, wie das Bewegungsmotiv des schreitenden Christus, die Art, wie er den Adam ergreift, im wesentlichen die alte geblieben ist, wird man doch eine wenn auch verwaschene Tradition anerkennen.

In zwei Handschriften aus der Reichenauer Schreibschule, dem Orationale der Beverinschen Bibliothek zu Hildesheim (Cod. U. I, 19) und dem Codex der Bibliotheca Queriniana zu Brescia, findet sich die Darstellung des Christus in der Mandorla, der auf die Höhle zuschreitet, in der in der ersten Handschrift

---

Vgl. auch H. Rott, Kleinasiatische Denkmäler aus Pisidien, Pamphylien, Kappadocien u. Lycien (Studien über christl. Denkmäler V) S. 148.

[53] Sante Pieralisi, Il preconio pasquale del codice Barberiniano, Rom 1883, pl. 2.

[54] J. A. Hebert, Illuminated manuscripts, London 1911, pl. XX.

[55] Le miniature nei rotoli dell' Exultet (ed. di Montecassino) pl. 3, 7, 11. — Emile Bertaux, Iconographie comparée des roulaux d'Exultet tabl. II. — Venturi, Storia dell' arte Italiana III, p. 743 ff.

[56] Graf A. von Erbach-Fürstenau, L'Evangelo di Nicodemo: Archivio storico dell' arte 2. ser. II, p. 225, 235.

nur Adam und Eva, in der zweiten noch zwei weitere Figuren sichtbar werden[57]. Von besonderer Gewalt ist die Schilderung in dem Stuttgarter Psalter, wo Christus von rechts mit wilder Vehemenz auf das verschlossene Höllentor losstürmt, das er mit dem rechten Fuß einzutreten droht, hinter diesem aus züngelnden Flammen nur zwei Teufelsgestalten und nicht näher charakterisierte arme Seelen[58].

Sehr oft schreitet Christus auf ein Gebäude oder ein Tor zu. In dem Antiphonar von St. Peter in Salzburg (Fig. 168)[59] tritt Christus mit der Kreuzesfahne auf ein architektonisch reich ausgebildetes Bauwerk zu, dessen Tür er erbrochen hat, durch die offene Tür ergreift er den nackten Adam bei dem rechten Handgelenk, hinter ihm erhebt sich Eva aus den Flammen der Hölle, in denen noch die Köpfe anderer Voreltern und in der Ecke der gefesselte Satanas sichtbar wird. Die Darstellung kommt im 11. und 12. Jh. sehr häufig in den deutschen Bilderhandschriften vor[60].

Fig. 170. Christi Höllenfahrt im Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen.

In der zweiten Hälfte des 12. Jh. findet sich dann die Szene auch in den deutschen Emailarbeiten, so schon auf dem Triptychon des Godefroid de Claire im Victoria- und Albert-Museum zu London (Inv. 4757 bis 1858), wo Christus über die am Boden liegenden Türflügel hinwegschreitet und den Fuß auf den Satanas setzt, während er mit der linken Hand den nackten Adam ergreift und nach sich zieht. Mit hoher künstlerischer Vollendung ist der Vorgang in dem Altaraufsatz des Nicolas von Verdun in Klosterneuburg durchgebildet[61]. Die als destructio inferni bezeichnete Szene zeigt Christus, der über die gefesselt am Boden sich krümmende Gestalt des Höllenfürsten lebhaft nach links strebt; mit einer dramatischen Bewegung zieht Christus beide Voreltern aus dem geöffneten Höllentor heraus. Die Linke mit dem Doppelkreuz hat er auf die Schulter Adams gelegt, der beide Arme anbetend erhebt, mit der Rechten ergreift er das rechte Handgelenk der Eva (Fig. 169).

Haseloff hat diese Darstellung der Höllenfahrt mit dem großen Tierrachen wohl mit Recht auf die englisch-französische Kunst zurückgeführt und darauf hingewiesen, daß auch die Auffassung der Hölle als Tierrachen schon sehr früh in England vorkommt, um die Wende des 1. Jahrtausends schon in der Caedmonhandschrift der Bodleiana zu Oxford. Damit wäre hier ein spezifisch nordischer Typus gegeben. Nur ganz lose mischt sich mit ihm die griechische Auffassung: in der Darstellung der Höllenfahrt auf einem Fries an der Kathedrale zu Lincoln[62] aus dem 13. Jh. erscheint Christus vor dem aufrecht stehenden Höllenrachen, der mit nackten Seelchen besetzt ist, hinter ihm eine einzige aufrechte Figur — nach ihrer ganzen Haltung muß hierin der Vorläufer erblickt werden, der auch auf dem Elfenbeindiptychon der Wallace-Collection in London hinter Christus erscheint.

Für die Darstellung im 12. und beginnenden 13. Jh. ist die von Haseloff zusammengestellte Gruppe der Handschriften der thüringisch-sächsischen Malerschule charakteristisch. Der Psalter des Landgrafen

---

[57] W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends S. 227. — Die Hs. v. Brescia publiziert von A. Valentini, Eusebio Concordanze dei Evangeli. Codice Queriniano, publ. dall' Ateneo di Brescia, Brescia 1887.

[58] Abb. i. d. Archivio storico dell'arte 2. ser. II, p. 234.

[59] Lind i. d. Mitteil. d. k. k. Zentralkommission f. Kunst u. histor. Denkmale XIV, Taf. 12. — Abb. bei Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei S. 101. — Swarzenski, Salzburger Malerei, Tafelband Taf. CI, Fig. 342.

[60] Eine Reihe von Handschriften aufgezählt bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule d. 13. Jh. S. 158.

[61] Abb. bei Kuhn, Gesch. d. Malerei I, S. 254. — Taf. bei Karl Drexler, Der Verduner Altar. Ein Emailwerk d. 13. Jh., Wien 1903.

[62] Abb. Archaeologia XXXVI, 1855, Taf. 31, 4. — G. Sanoner i. d. Revue de l'art chrétien 1907, p. 324.

Hermann von Thüringen (Stuttgart, Kgl. Hofbibliothek, Bibl. fol. 24), der im zweiten Jahrzehnt des 13. Jh. entstanden ist, bringt die Gestalt Christi mit der Kreuzesfahne vor dem von rechts her in der ganzen Breite des Bildrahmens aufgerichtet sich öffnenden Höllenrachen. Aus dem breiten Maul dringen Flammen hervor, acht nackte Gestalten streben aus dem Flammenmeer heraus, in der Mitte der bärtige Adam, den Christus hier bei der linken Hand ergreift, hinter ihm Eva (Fig. 170)[63]. Ähnlich ist die Darstellung in dem Psalterium der h. Elisabeth in Cividale[64], ebenso aber auch in den beiden Psaltern zu Breslau (Kgl. Bibl., Cod. I, f. 440) und Donaueschingen (Fürstl. Bibl. Nr. 309)[65], in den Psalterien zu Wolfenbüttel (Herzogl. Bibl., Cod. Helmstedt 562 und Cod. Blankenburg 147)[66].

In der nordischen Kunst wird die Szene gern noch weiter ausgemalt. Auf dem Tympanon aus St. Yved de Braisne im Museum zu Soissons erscheint Christus mit dem Kreuznimbus, dem nicht weniger als acht Vorväter gegenüberstehen, die alle nackt dargestellt sind; Adam an ihrer Spitze, der wie üblich durch einen langen Bart ausgezeichnet ist, wird von Christus an der ausgestreckten Hand ergriffen, hinter ihm wird Eva sichtbar, zu Füßen Christi liegt ein großer gefesselter Dämon[67]. Einfacher, aber verwandt in der Auffassung sind im Norden die Darstellungen auf dem Fragment des Lettners aus der Kathedrale zu Bourges im Louvre[68] und in den Gewänden des nördlichen Seitenportals der Westfassade von Reims[69]. An der Fassade der Kathedrale zu Lincoln strecken Christus aus dem weitgeöffneten Höllenrachen wiederum eine ganze Reihe von nackten Erzvätern und Voreltern, die wie die Seelen im Fegefeuer abgebildet sind, die Arme entgegen[70].

Fig. 171. Kapitäl aus dem Kreuzgang der Daurade in Toulouse.

Auf einem der schönen, mit reichem Figurenschmuck bedeckten Kapitäle, die aus dem Kreuzgang der alten Daurade in das Musée des Petits-Augustins zu Toulouse gekommen sind, ist die Szenerie der Hölle noch weiter ausgeführt; aus den Darstellungen des Jüngsten Gerichtes sind die einzelnen Teufelsfiguren entnommen, die hier die armen Seelen, die im übrigen gar nicht weiter als Vorväter charakterisiert sind, quälen (Fig. 171).

Eine monumentale Darstellung des descensus ad inferos findet sich in der nordischen Kunst noch in den Wandmalereien von Saint Jacques des Guérets[71]. Das französische Wandgemälde zeigt hier in der großartigen, aber starren Kunstsprache der Maler der Loire eine dramatische Darstellung der Hölle mit dem das Tor zur Unterwelt aufbrechenden Christus. Deutlich zeigt sich hier eine Vermischung der verschiedenen Vorstellungen. Es ist keineswegs der limbus patrum, der hier abgebildet ist, sondern die Hölle mit all den Qualen und Scheußlichkeiten, die die mittelalterliche Phantasie ersinnen konnte. In drei Zonen ist die linke Seite des fast quadratischen Rahmens (in unserer Abbildung Fig. 172 ist nur die rechte Hälfte wiedergegeben) geteilt. In der Höhe erscheinen sitzend nach rechts gewendet die Gestalten der zwölf Apostel. In der mittleren Zone ist der Eingang zur Hölle gegeben. Wie in einem dunkeln Gang nähern sich von links nach rechts neun nackte, hagere Gestalten, die durch Schlangen und riesige Kröten

[63] A. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule d. 13. Jh., S. 156, Taf. VII, 16.

[64] Haseloff a. a. O. Taf. XIX, 42, S. 24. — Miniaturen a. d. Psalterium der h. Elisabeth, 54 Aufn. v. Jos. Wlha, Text von H. Swoboda, Wien 1898, Taf. XVII.

[65] Haseloff a. a. O. Taf. XLI, 97.

[66] Haseloff a. a. O. Taf. XLIII, 102; XLVI, 109.

[67] A. Boinet, Le tympan de Saint-Yved de Braisne au musée de Soissons: Bulletin monumental LXXII, 1908, p. 457.

[68] O. Roger, L'ancien jubé de la cathédrale de Bourges: Mém. de la soc. des antiquaires du Centre XVIII, 1892, pl. VII.

[69] L. Demaison, Album de la cathédrale de Reims, pl. 38.

[70] Abb. Archaeologia XXXVI, 1855, pl. 31, 4. — G. Sanoner i. d. Revue de l'art chrétien L, 1907, p. 324, Fig. 91. Über Darstellungen auf englischen Wandgemälden vgl. Keyser, List of buildings having mural and other decorations p. 348.

[71] Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, Taf. ohne Nr. — E. Mâle bei A. Michel, Hist. de l'art I, II, p. 772.

gepeinigt werden. Zwischen ihnen zwei zottige Teufelsgestalten mit tierischen Köpfen. Aus dem rechts sich öffnenden, über die drei Zonen hinweggreifenden Tor, über dem noch die Halbfiguren von drei Engeln sichtbar werden, schreitet das erste Elternpaar zaghaft hervor, die ausgestreckte linke Hand des nackten Adam hat Christus ergriffen. Dessen Gestalt füllt den ganzen Platz zur Rechten aus. Stehend, nicht schreitend wie sonst, hält er in der erhobenen Linken einen mächtigen Kreuzesspeer und bohrt diesen in den Rachen einer vor dem Hölleneingang in tierischer Haltung sich wälzenden, scheinbar vor ihm fliehenden Teufelsgestalt, die in der unteren Zone eine nackte Gestalt mit den Krallen gepackt hält.

Fig. 172. Die Höllenfahrt in den Wandgemälden von St. Jacques des Guérets.

Zwei andere Teufel tragen nackte Gestalten nach links, wo in der Ecke der Höllenfürst selbst hockt und die Verdammten auffrißt, um sie sofort wieder von sich zu geben.

Die Einkleidung, die die Darstellung der Anastasis in den Wandmalereien von Emmerich gefunden hat, erweist sich so keineswegs als die Übernahme einer dem Osten ausschließlich angehörigen Form. Auch hier liegt nur die Entstehung im Gebiet des orientalischen Kunstkreises, aber diese Darstellung ist schon längst in die abendländischen Vorbilderbücher aufgenommen worden und hat hier eine selbständige Ausbildung gefunden. Die charakteristischen Nebenfiguren wie in den großen östlichen Mosaiken fehlen, die Auffassung der Vorväter als nackte Gestalten, von Flammen umzüngelt, schließt sich ganz an die seit dem 10. Jh. im Norden übliche Darstellung an. So haben wir auch hier nur einen ursprünglich orientalischen Stoff, der aber längst in der abendländischen Kunst rezipiert und von ihr umgeformt ist.

Fig. 173. Köln. Der südliche Querarm der Krypta von St. Maria im Kapitol.

ST. MARIA IM KAPITOL IN KÖLN.

Wandmalereien in der Krypta.

Literatur.

I. Geschichtliches.

Erh. Winheim, Sacrarium Agrippinae², 1736, p. 92, 115, 221, 233. — Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, p. 323, 332, 617—618, 644, 649. — Ders., Par sanctorum Swibertus et Plectrudis post millenarium fere annum illustratum, Coloniae 1640. — Die Kirche des St.-Marien-Stiftes: F. C. G. Hirsching, Stifts- und Closter-Lexicon, I. Bd., 1792, S. 814. — Binterim u. Mooren, Erzdiözese Köln², 1892, I, S. 75. — Ennen, Geschichte der Stadt Köln, I, S. 146, 723, 724; II, 994; III, S. 668—670, 676, 797, 994. — Herm. Keussen, Die Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, I, S. 45—46. Siehe auch das Register.

Kreuser, Scheben und Prisac, Über den Ursprung von St. Maria i. Cap.: Köln. Ztg. 1841, Nr. 346, 351, 384. — Düntzer, Das Kapitol, Marienkirche und der alte Dom: B. J. XXXIX, S. 88; XXXX, S. 102. — Ennen, Das Kapitol, Die Marienkirche und der alte Dom zu Köln: Ann. h. V. N. XVIII, S. 289. — Ders., St. Maria in capitolio: Köln. Volksztg. 16. März 1869, Nr. 75. — Ders., Die Marienkirche auf dem Kapitol: B. J. LXIII, S. 171. Bespr. ebd. LXXVII, S. 171. — Ders., Die St.-Marien-Kirche am Malzbüchel zu Köln mit einem Verzeichnisse der Pastoren und Äbtissinnen, Köln 1884. Bespr.: B. J. LXXVII, S. 171. — H. Keussen, Untersuchungen zur ältern Topographie Kölns: Westd. Ztschr. XX, S. 15, speziell S. 45—46. — Heinr. Schäfer, Das Alter der Parochie Klein-S.-Martin und S. Marien i. Kap. und die Entstehungszeit des Marienstiftes und des Kapitols zu Köln: Ann. h. V. N., LXXIV, S. 53—102. — H. Keussen, Der Ursprung der Kölner Kirchen S. Marien i. Kap. und Klein-S.-Martin: Westd. Ztschr. XXII, S. 23—69, insbesondere S. 24—38. Vgl. Köln. Ztg., 1903 Juni 29, Nr. 571. — Heinr. Schäfer, Beiträge zur Kölner Topographie und Kirchengeschichte, II. Das römische Kapitol in Köln. III. Plektrudis und ihre Kölner Stiftung: Röm. Quartalschr. XVIII, 1904, S. 84, 95, 163. — Ders., Pfarrkirche und Stift im deutschen Mittelalter (Kirchenrechtl. Abhandlungen, herausgeg. von Ulrich Stutz, 3. Heft),

Stuttgart 1903. — Ders., Die Kanonissenstifter im deutschen Mittelalter (Kirchenrechtl. Abhandlungen, herausgeg. von Ulrich Stutz, 43. u. 44. Heft), Stuttgart 1907. Dazu Levison in der Westdeutschen Zeitschrift XXVII, S. 505. — H. Höfer, Beziehungen der Benediktinerstifter St. Maria i. Kapitol und St. Cäcilia zur Kölner Kirche: Studien u. Mitteil. a. d. Benediktiner- u. Cistercienserorden XXVII, 1906, S. 145. — v. Quast, Über die Stiftung durch Plektrudis: B. J. L—LI, S. 134 Anm. — Düntzer, Über die Plektrudis-Sage: B. J. LIII—LIV, S. 223, 224. — Krusch, Verzeichnis merovingischer Heiligenlegenden. Vgl. Wattenbach, Geschichtsquellen I, S. 104. — Heinrich Schäfer, Plektrudis und Notburgis, zwei Merovingerheilige Kölns aus herzoglichem Geschlecht: Köln. Volksztg. 2. Oktober 1903, — Legendäre Verknüpfung von S. Maria i. C. mit Plektrudis: Westd. Zs. XX, S. 46. — Betr. Weihe von 1049: Baudri, Organ f. christl. Kunst, 1867, S. 110; Jaffé-Wattenbach, Regesta Pontificium I, p. 531.

2. Kunstgeschichtliches.

Voyage sur le Rhin depuis Mayence jusqu'à Dusseldorf, Nouvelle éd., Mayence 1808, vol. II, p. 93. — C. Fr. v. Wiebeking, Theoret. prakt. bürgerl. Baukunde, München 1823, II, S. 6. — Johanna Schopenhauer, Ausflug an den Niederrhein und nach Belgien i. J. 1828, Leipzig 1831, I, S. 175. — Sulpiz Boisserée, Denkmale der Bauk. am Niederrhein, 1833, S. 3—7 und Tafeln 2—9. Vgl. dazu Kritik bei Franz Kugler, Kleine Schriften 1853, S. 240 ff. — Die Stiftskirche St. Maria im Kapitol: Schorns Kunstblatt XIV, 1833, Nr. 65. — E. Grille de Beuzelin, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne pendant l'année 1833, 2me éd. Blois 1834, p. 11—12, 40. — J. D. Passavant, Kunstreise durch England u. Belgien, 1833, S. 403, 421. — de Caumont, Sur l'état de l'architecture religieuse aux 11e, 12e et 13e siècles dans les provinces Rhénanes: Bulletin monumental III, 1837, p. 233 ff. — Franz Kugler, Handbuch der Gesch. der Malerei in Dld., den Niederl. usw., Berlin 1837, § 21, 6, § 9, 3. — Thomas Hope, An historical essay on architecture, 1840, p. 300 bis 301. — Canina, Ricerche sull' architettura dei tempi cristiani, 1846, pl. 120. — v. Quast, Beiträge z. Chronol. etc.: Kölner Domblatt, II, Nr. 45, 55, 68. — Ders., Zur Chronol. d. Gebäude Cölns: B. J. X. S. 201; XIII, 176. — James Weale, Belgium, Aix-la-Chapelle and Cologne, London 1859, p. 437. — Kreuser, Kölner Kirchen in Andeutungen: Kölner Domblatt I, 1844, Nr. 123. — Franz Kugler, Kl. Schriften u. Stud. z. Kunstgesch. 1854, Bd. II, S. 122 ff. — Quast, Monuments existant en Allemagne d'une date antérieure à l'an 1100: Congrès archéol. de France 1855, p. 508. — Ernst Foerster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei u. Malerei, 1855, I, S. 19—20 (u. 2 Tafeln nach Boisserée, Denk. d. B. a. N.). — Schnaase, Gesch. d. bild. K. im M.-A., 1869², I, S. 369, 274, 387 ff., 673, 676; III, S. 258, 361, 515. — Dehio u. v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 51—52, 155, 156, 173, 217, 458, 484, 486 f., 566, 572 f., 566, 572, 579 f. — Adler i. d. Zs. f. Bauwesen XXVIII, S. 533. Vgl.: Otte, Kunstarchäologie II, S. 40. Anm. I. — Essenwein, Roman. u. got. Wohnbau, S. 143, 183. — D. Joseph, Geschichte der Baukunst, I, S. 352, 353. — Fergusson, History of architecture², 1874, p. 2, 23. — Köln u. s. Bauten, S. 37—38, 42—44, 48 f., 67—68, 80, 83, 117 f., 190. — Otte-Wernicke, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters⁵, 1885, I, S. 34, II, S. 20, — Franz v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, 1886, S. 187, 196, 227, 249, 250, 256, 397. — E. Barton, Les églises romanes de Cologne: Revue de l'art chrétien VIII, S. 427. — Köln und seine Bauten, Köln 1884, S. 39, 42, 48, 117. — Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda II, p. 575. — Helms, Danske Tufstenkirker, p. 10, 20. — Bode, Gesch. der deutschen Plastik 1887, S. 33, 72, 216. — Dohme, Gesch. d. deutschen Baukunst, 1887, S. 11, 54, 65—67, 71, 352. — Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte⁶, 1902, Bd. II, S. 84, 123, 132 f., 137, 202, 243; Bd. IV, S. 207. — Hasak, Roman. u. got. Kirchenbau, 1902, S. 121, 176. — Ders., Einzelheiten roman. u. got. Kirchenbaus, 1903, S. 37, 46, 64, 65, 66, 133. — Borrmann u. Neuwirth, Gesch. der Baukunst, 1904, Bd. II (Mittelalter), S. 86 f., 185. — Hermann Board, St. Marien im Kapitol zu Köln (Heidelberger Dissertation), 1904. — Renard, Köln (berühmte Kunststätten Nr. 38), Regist. S. 214. — H. Reiners, Kölner Kirchen, S. 137. — E. von Sommerfeld, Der Westbau der Palastkapelle Karls des Großen in Aachen: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI, 1908, S. 318. — Albr. Haupt, Die älteste Kunst der Germanen,

S. 168. — T. Francis Bumpus, The Cathedrals and Churches of North Germany, London 1903, p. 371. — Franz Jac. Schmitt, Die Benediktinerinnen-Abteikirche Sanct Maria im Capitol in Köln: Repertorium der Kunstwissensch. XXIV, 1901, S. 415. — J. Klinkenberg, Köln und seine Kirchen, S. 71. — G. Humann, Zur Geschichte d. karol. Baukunst (Studien d. deutschen Kunstgesch. CXX, 1909) S. 28. — Dehio, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler V, S. 275. — J. Bachem, Das Dreikonchenschema der Kirche St. Maria im Kapitol i. Köln: Deutsche Bauzeitung 1907, S. 314, 325. — Hermann Eicken, St. Maria i. Kapitol: Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur V, 1912, S. 233. — Eingehend Hugo Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 177—276 mit Quellenübersicht von Joh. Krudewig. Eine ausführliche reichillustrierte Monographie über die Kirche wird im Auftrag des kölnischen Zweigvereins des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz sowie des Kölner historischen Museums von H. Rahtgens vorbereitet (Erscheinen für 1913 in Aussicht genommen).

Über die Malereien: Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, S. 253 (Beschreibung von E. Hensler). — Clemen in den Jahresberichten der rheinischen Provinzialkommission III, 1898, S. 56 u. VI, 1901, S. 64. Abgedruckt in den Bonner Jahrbüchern 103, S. 225; 108, S. 341. — Abb. bei Clemen, Tafelband der romanischen Wandmalereien der Rheinlande, Taf. 17 (farbig) und Tafel 18. — Beabsichtigte Ausmalung der Seitenschiffe und des Langhauses durch Prof. Klein aus Wien: Köln. Ztg. v. 15. Juli 1868. — Ausmalung des südlichen Querschiffes: Baudri, Organ f. chr. K., XIX (1869), S. 103. — Ausmalung unter Essenwein: Baudri, Organ f. chr. K., XXI (1871), S. 240. — L. Pastor, August Reichensperger I, S. 586. — J. Helbig i. d. Revue de l'art chrétien 1898, p. 101. — Herstellung des neuen Mosaikfußbodens in St. Maria i. C.: Stadtanz. v. 24. Juni 1878, Nr. 174. — Erläuterungen der inneren Ausschmückung der Hauptpfarrkirche St. Maria im Kapitol in ihren bildlichen Darstellung, Köln 1866. — Erneuerung der Malereien in St. Maria i. Cap. durch Maler Theodor Winkel: Localanz. v. 27. Nov. 1890, Nr. 325. — Über die neuentdeckten Wandmalereien vgl. Stadtanzeiger zur Köln. Ztg. v. 30. Aug. 1906, Nr. 395, II.

Farbige Aufnahme von dem Maler G. Schoofs (Kevelaer) a. d. J. 1897/98 im Denkmälerarchiv, i. d. J. 1906 und 1911 nach Einrüstung der Krypta kontrolliert und ergänzt. Die im J. 1906 aufgedeckten Malereien sind unter der Leitung von Richard Reiche durch den Maler J. Becker-Leber (Bonn) farbig aufgenommen, 1911 gleichfalls ergänzt (Originale im Denkmälerarchiv).

Baugeschichte.

Der Name, der diesem einzigartigen und genialen Bau seit der zweiten Hälfte des 12. Jh. gegeben wird, St. Maria im Capitolio, hat die späteren Kölner Historiker seit dem Einsetzen der neueren Kölner topographischen Forschung im 16. Jh. dazu geführt, an der Stelle der Kirche einen monumentalen Römerbau, das Kapitol der römischen Hauptstadt, anzunehmen. Die Bezeichnung findet sich zum erstenmal in einer Rezension der Chronica regia, urkundlich kommt der Name erst 1189 vor[1]. Fast gleichzeitig kommt aber der Name S. Maria alta vor, der noch lange bis in das 17. Jh. im Gebrauch ist[2].

Die Kirche liegt in der Tat auf einer mäßigen Aufschüttung am südlichen Rande der alten römischen Ansiedlung nach dem Rhein zu, und die Annahme liegt nicht gerade fern, daß schon die Römer diesen Punkt benutzt haben, um hier einen Bau von einiger Bedeutung aufzuführen[3]. Die Gründung der Kirche

[1] Chronica regia Coloniensis ed. G. Waitz p. 12. — Mon. Germ. SS. XVII, p. 735. Vgl. H. Keussen, Ursprung der Kirchen St. Maria i. Kapitol u. Klein-St.-Martin: Westdeutsche Zeitschr. XXII, 1903, S. 35. — Lacomblet, Niederrhein. Urkundenbuch IV, Nr. 639. Hierzu die eingehenden Ausführungen von H. Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 189, auf die auch für die folgenden geschichtlichen Ausführungen verwiesen wird.

[2] Höniger, Kölner Schreinsurkunden I, S. 282, Nr. 5. — Gelenius, De admiranda magnitudine Coloniae p. 330.

[3] Über diese ganze Frage hat H. Düntzer in den Bonner Jahrbüchern XXVI, S. 50; XXXIX, S. 88; LIII, S. 54 (vgl. oben die Bibliographie) gehandelt. Die ganze Streitfrage ist auseinandergesetzt von J. Klinkenberg in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, S. 225. Vgl. auch Keussen, Topographie der Stadt Köln, I, S. 9 und Rahtgens in den Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 190. Ausgrabungen, die im Auftrage des Kölnischen Altertumsvereins von Rahtgens in den Jahren 1909 und 1910 vorgenommen worden sind, haben unter dem Langhause ein umfangreiches römisches Fundament ergeben. Über die Ergebnisse dieser eingehenden Untersuchung wird H. Rahtgens in der von ihm im Auftrage des Kölner Zweigvereins des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Heimatschutz herausgegebenen großen illustrierten Monographie über die Kirche handeln.

an dieser Stelle ist durch die späteren Geschichtsquellen der Plektrudis, der Gattin Pippins des Mittleren, zugeschrieben worden. Die erste Nachricht findet sich wiederum um 1175 in der Chronica regia und in der Vita s. Noitburgis virginis. Während des Mittelalters gilt die Königin Plektrudis tatsächlich als Stifterin der Kirche. Sie erscheint schon in dem ältesten Memorienbuch vom Anfang des 14. Jh. als solche. Eine monumentale Urkunde über die Verehrung der Plektrudis, die außer in Maria im Kapitol nur in Essen noch verehrt wird, ist ihr Grabmal in der Krypta, eine der merkwürdigsten plastischen Schöpfungen der Kölner Kunst im 12. Jh.[4] Eine ganze Reihe weiterer Gründe spricht für das hohe Alter der Kirche, so, daß in dem Kalendar eine ziemliche Anzahl sonst kaum vorkommender Merowingerheiliger genannt wird, und daß die Kirche neben St. Cäcilia, dem ältesten Dom, als die vornehmste unter den gesamten Kölner Kirchen erscheint.

Die ganze Stellung der Kirche in der älteren Geschichte von Köln scheint die Tatsache zu bestätigen, daß es sich hier wirklich um eine sehr frühe, wohl noch merowingische Gründung handelt, und es liegt kein gewichtiger Grund vor, an dieser späten Beglaubigung zu zweifeln[5].

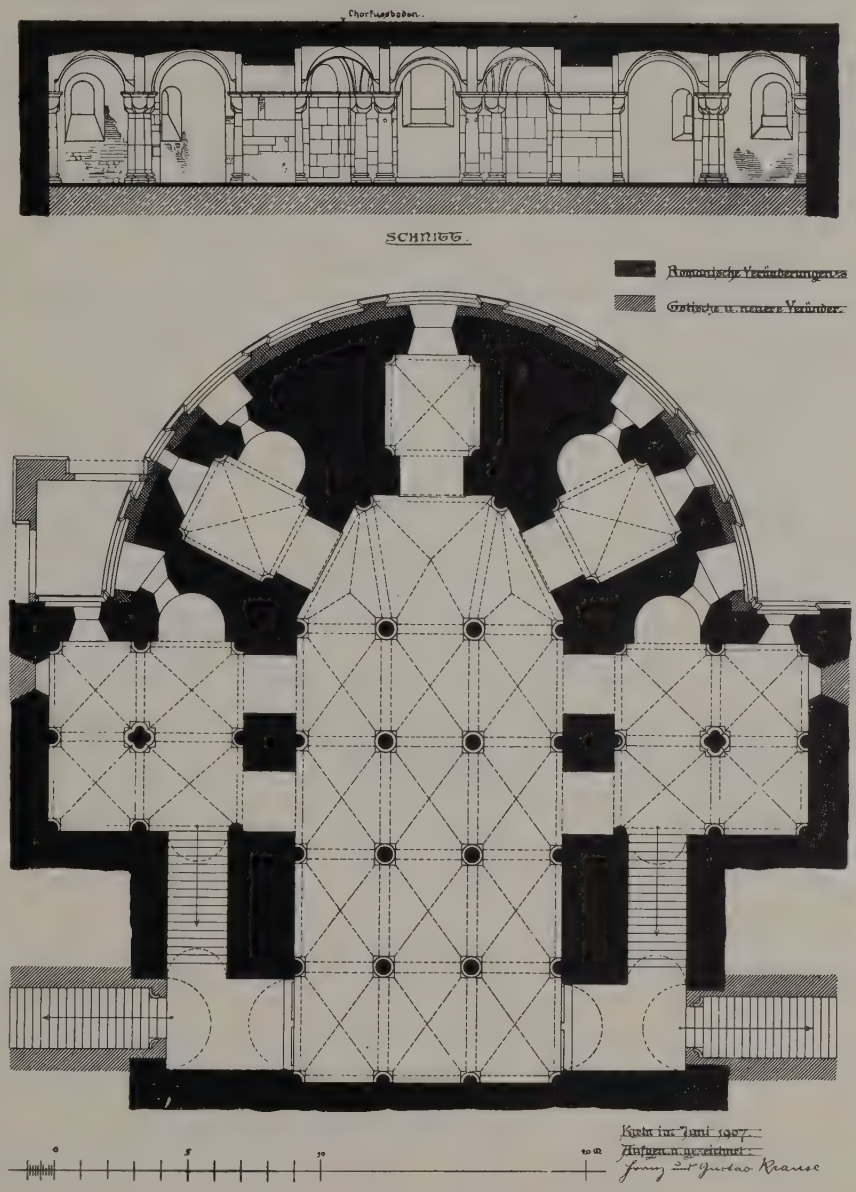


Fig. 174. Köln. Grundriß der Krypta von St. Maria im Kapitol.

[4] BOISSERÉE, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein, Taf. 8. — Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 246 m. Abb. Die Inschrift bei KRAUS, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 569. Auf dem Spruchband die Inschrift: DOMINE DILEXI DECOREM DOMUS TUE. Oben die Inschrift S. PLECTRUDIS (dies auf der in den Kunstdenkmälern nicht abgebildeten Umrahmung) REGINA.

[5] Gegen die Annahme einer Gründung der Marienkirche und des damit verbundenen Frauenstiftes durch Plektrudis hatte sich vor allem DÜNTZER eifrig gewandt (Bonner Jahrbücher XXXIX, S. 88; LIII, S. 223). — KEUSSEN in der Westdeutschen Zeitschrift XX, S. 45. — HEINR. SCHÄFER, Das Alter der Parochie Klein-St.-Martin und Maria im Kapitol und die Entstehung des Marienstiftes und des Kapitols zu Köln: Ann. h. V. N. LXXIV, S. 53, 89 erklärt die Stiftung der Marienkirche durch Plektrudis dagegen als die wahrscheinlichste Lösung der Frage nach dem Ursprung

Die erste sichere Nachricht über den Bau der Marienkirche findet sich freilich erst in Ruotgers Vita Brunonis nach dem J. 965[6]. In dem bekannten Testament des Erzbischofs Bruno werden der Kirche verschiedene Kunstschätze vermacht, und es wird eine Summe ausgeworfen zur Vollendung, monasterio et claustro perficiendo. Es ist fraglich, was unter diesem Ausdruck zu verstehen ist; es liegt nahe, daß bei der ausdrücklichen doppelten Bezeichnung[7] Kirche und Kloster gemeint sind, daß also damals ein Neubau oder ein Umbau, auch der Kirche, im Gange war[8]. Diese ältere Kirche scheint auch schon malerischen Schmuck erhalten zu haben. Es wird uns zwar nicht von Wandmalereien berichtet, wohl aber von dem Schmuck durch Teppiche. Die Kaiserin Theophano schenkt dem Marienstift einen Teppich mit Darstellungen aus dem Leben des h. Gregor von Burtscheid, ihres angeblichen Bruders[9].

Die Frage, ob von diesem älteren Bau noch wesentliche Teile in dem jetzigen enthalten sind, ist hier nicht zu erörtern und spielt in diesem Zusammenhange keine Rolle. Es liegt aber nahe, anzunehmen, daß außer dem Westbau der Bau des Langhauses in seiner Gesamtdisposition im wesentlichen noch jenem älteren Bau angehört.

Das übliche Datum für den Neubau der Kirche, das bis jetzt fast ohne Ausnahme genannt worden ist, war das Jahr 1049, in dem angeblich Papst Leo IX. bei seinem Aufenthalt in Köln die Weihe der Kirche in Anwesenheit von 272 Bischöfen vollzogen habe, — an sich schon eine sehr seltsame Angabe. Der Papst weilte allerdings im Juli dieses Jahres in Köln[10], er weihte aber hier nur den Kreuzaltar[11]. Die Kirche

---

dieser Stiftskirche. Auch H. Keussen i. d. Westdeutschen Zeitschrift XXII, S. 24 schließt sich dem an. Vgl. Rahtgens, Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, S. 191. Von Bedeutung ist hier auch die von Aeg. Gelenius in seinen Farragines (Köln, Stadtarchiv) XIV, Bl. 644 mitgeteilte, auf älteren Nachrichten beruhende Notiz über die Reliquien in dem Schrein, der in choro dominarum aufgestellt war.

[6] Ruotgeri vita Brunonis, c. 49 ed. Pertz, SS. rer. Germ. p. 34 (vgl. Schäfer i. d. Ann. h. V. N. LXXIV, S. 75 und Keussen i. d. Westdeutschen Zeitschrift XXII, S. 28). Möglicherweise wegen dieses Neubaues heißt dann in der um 980 entstandenen Translatio s. Maurini (Mon. Germ. SS. XV, p. 684), ebenso auch i. d. Inventio S. Maurini (Acta SS. jun. II, p. 281, vgl. Schäfer a. a. O. S. 80 und Keussen a. a. O. S. 27) die Kirche im Vergleich zur St.-Cäcilien-Kirche das neue Münster (monasterium sanctae Mariae dominae nostrae, quod dicunt novum).

[7] Ruotgeri vita Brunonis c. 49 a. a. O.

[8] Der einschränkenden Deutung von Humann i. d. Zs. f. christl. Kunst 1911, Sp. 104 kann ich mich nicht anschließen.

[9] Vita Gregorii abbatis Porcetensis: Mon. Germ. SS. XV, p. 1198. Hec autem ... in cortina satis antiqua Colonie in ecclesia sancte Marie, ubi sanctimonialium chorus Deo famulatur, invenimus cum evidentibus capitulis. Hanc etiam cortinam domina Theophania imperatrix, soror beati Gregorii, in memoriam dilecti fratris sui componi post obitum eius iussit, Dei genitrici in decorem ecclesie Dei optulit. — Kraus, Inschriften II, S. 280, Nr. 604.

[10] Jaffé-Wattenbach, Reg. Pontificum I, p. 531.

[11] Gelenius, De admiranda Coloniae magn. p. 327, 682 hat zuerst diese Nachricht über die angebliche Weihe der Kirche im Jahre 1049 gebracht, v. Quast in den B. J. X, S. 207 hatte diese Tatsache auf den heutigen Kirchenbau bezogen. Über die Weihe des Altares findet sich in den Farragines des Gelenius (XIV, fol. 644) im Kölner Stadtarchiv eine Mitteilung. Vgl. dazu die Notiz bei Rahtgens a. a. O. S. 193 über das dieser Notiz zugrunde liegende Aktenstück, das noch in dem Archivinventar von 1694 aufgeführt ist.

Dieses von Rahtgens nur in den historischen Nachrichten selbst abgedruckte Schriftstück ist von besonderer Bedeutung, weil es ausdrücklich die Reliquien Johannes des Täufers und daneben die übrigen in den verschiedenen Altären befindlichen nennt. Reliquien des Täufers werden sowohl im Kreuzaltar wie in dem Hauptaltar der Krypta, und zwar an erster Stelle genannt. Es lag so aller Grund vor, der Legende des Täufers auch den gesamten Raum mit seinen Wandflächen zu widmen. Das von der Hand des Aegidius Gelenius geschriebene Schriftstück lautet in extenso:

Ex capitolio beatae Mariae virginis Coloniensis f. 95.

Anno dominicae incarnacionis 1040(!) indict. 2., sexta nonas iulij tempore videlicet Hermanni, istius civitatis archiepiscopi (NB. Legendum 1049 et addendum hoc totum ad 2. Julij), consecratem est altare s. crucis a venerabili papa Leone IX., qui in baptismate vocabatur Bruno, et cum eo 72 episcopi in honore domini nostri Jesu Christi et sanctae victoriosissimae crucis, sanctissimaeque virginis dei genitricis Mariae, nec non et illorum sanctorum, quorum reliquiae hic habentur infrascriptae, intende: s. Joannis baptistae, sanctorum apostolorum Andreae, Philippi, Jacobi, fratris domini, sanctorum martirum Stephani protomartiris, Laurentii, Cyriaci, Processi, Martiniani, Georgii, Vincentii, Cornelii, Cypriani, Dyonisii, Mauricii, Tiburtii, Valeriani, Gingulffi, Cosmae et Damiani, sanctorum confessorum Sylvestri, Martini, Syri, Maioli abbatis, sanctarum virginum Ceciliae, Walburgis, Justinae.

Anno dominicae incarnationis 1065, indict. 2. dedicatum est hoc oratorium s. Mariae, quod dicitur capitolium, a pio ac venerabili archiepiscopo secundo Annone, et continetur in principali ara de sanguine domini, de spongia domini, de illo clavo, qui fuit in manu domini, de vestimento domini, de capillis sanctae Mariae et de vestimento eius, de sepulchro domini et eius matris, de sudario domini etc. Reliquiae sanctorum martyrum Stephani protomartyris, Pancratii, Vincentii, dens s. Christophori, Mauricii, Victoris, Cosmae et Damiani, Caesarii, Quintini, Calixti papae, Ger-

selbst ist aber erst im J. 1065 nach derselben Nachricht geweiht, und zwar vom Erzbischof Anno, dem großen Kirchengründer und dem mächtigsten Bauherrn des 11. Jh., der zwei Jahre später auch den Chorbau von St. Gereon beginnt[12]. Wenn man den Grundriß des Ostteils der Kirche auf den der Krypta legt, ergibt sich sofort, daß die beiden Grundrisse nicht recht zueinander stimmen. Nach dem Zuschnitt der Krypta möchte man auf eine dreischiffige Kirche mit einer durch einen Umgang erweiterten Ostapsis und zwei quadratischen Kreuzarmen schließen. Wenn dieser Plan bei dem Fundieren der Krypta bestand, so ist er doch scheinbar sehr bald aufgegeben worden, wenn man nicht diese ganze Anlage noch als in Verbindung stehend mit der Anlage vom Ende des 10. Jh. ansehen will. Die Dreikonchenanlage ist in der

Fig. 175. Köln. Inneres der Krypta von St. Maria im Kapitol.

mani, Symphoriani, Dyonisii, Gangulphi, Quirini, Leodegarii, Florentinii, Sergii et Bacchi, Hyppoliti, Terentii; Reliquiae sanctorum confessorum Benedicti, Ambrosii, Germani, Maximini, Goaris, Fortunati, Udalrici; Reliquiae sanctarum virginum Ceciliae, Walburgis, Scholasticae, Anastasiae et aliarum plurimarum, quorum nomina non potuerunt inveniriscripta.

In australi parte reliquiae sanctorum Petri et Pauli, Andreae, Jacobi et sancti Marcelli martyris, Petronellae virginis.

In septentrionali ara continentur reliquiae martyrum sanctorum Stephani, Laurentii, Georgii, Maurini, Lamberti, Panthaleonis, Clementis, Cornelii et Cypriani, Gereonis felicissimi, Hippoliti, Prothi et Hyacinti.

In cripta principali ara continentur reliquiae s. Joannis baptistae et ss. Stephani, Gorgonii, Maurini, Nazarii, Largi domini Dalmatii (!).

In australi ara continentur sanctorum evangelistarum Joannis, Lucae, Marci et sanctorum [Lücke für ein Wort; am Rande: Gerdesi] confessorum.

In septentrionali ara reliquiae sanctorum Sylvestri, Martini, Nicolai, Hereberti, Blasii, Benedicti abbatis, Ludgeri, Fortunati, Goaris, Amantii, Trudonis, Simeonis.

In sepulchro domini continentur de pelvi et de fora(?), quo dominus lavit pedes discipulorum, de candela, quae ibi incendebatur, de petra loci Calvariae, de monte Sinai, de sepulchro domini, de marmore, in quo dominus scripsit digito suo, de sepulchro s. Mariae. Reliquiae sanctorum Cosmae et Damiani. Reliquiae unius de 72.

[Haec refer ad XI. Augusti]

Lucharda de Gennepe, huius ecclesiae thesauraria, procuravit fieri capsam, quae locata est in choro dominarum sub arcu in alto, in qua corpora subscripta reconduntur, videlicet corpus sacerdotis, militis, clerici et famuli, qui fuerunt de familia et curiales s. Plectrudis reginae; item corpus cuiusdam cognatae sanctae Plectrudis cum quibusdam particulis ossium Notburgis virginis, quae inventa sunt in capella s. Notburgis virginis cum testimonio literarum lapidi insculptarum; item multa ossa sanctarum XI millium virginum et multa corpora cum multitudine diversarum reliquiarum, quorum nomina novit, qui nihil ignorat. Acta sunt haec anno domini 1303 [NB. tempore Wichboldi].

[Haec refer ad 3. Decembr. quando vigilia s. Annonis.]

Item corpus cuiusdam virginis plurimis annis reconditae in antiqua capsa in thesaurario cum nomine soror N. professa cum corpore cuiusdam abatissae invento in tumulo versus australem partem ante introitum criptae.

[12] Die gleiche Notiz in den Farragines des Gelenius bringt die folgende Nachricht: „A. d. i. 1065 ind. 2. dedicatum est hoc oratorium s. Mariae, quod dicitur Capitolium a pio ac venerabili archiepiscopo secundo Annone et continetur in principali ara (folgt Aufzählung der Reliquien)... In australi parte reliquiae .... in septentrionali ara continentur .... in crypta principali ara continentur .... in australi ara continentur .... in septentrionali ara ....“ Vgl. Rahtgens a. a. O. S. 193. Über die Bauten Annos an St. Gereon vgl. ebenda S. 17.

Mitte des 11. Jh. konsequent angelegt und vorbereitet und in organischem Zusammenhang mit dem Langhause aufgeführt worden. Aber auch damals entstand der Ostteil noch nicht in der Gestalt, wie er heute vor uns steht, sondern zunächst in den Seitenkonchen niedriger. Die Seitenkonchen wurden erst nach 1100 erhöht, der Oberteil der mittleren Apsis erst in der zweiten Hälfte des 12. Jh.[13]

Die Wandmalereien.

Im Ostwerk der Krypta von St. Maria im Kapitol haben sich sowohl in der vom Mittelschiff sich öffnenden, mit einem Kreuzgewölbe gedeckten quadratischen Mittelkapelle, und zwar am Gewölbe wie an den Seitenwänden als auch in den von den letzten Seitenschiffsjochen im Osten ausstrahlenden Kapellen, hier jedoch nur in den Kuppelabschnitten ihrer östlichen Apsidiolen, wie in den Kuppelabschnitten der östlichen Apsidiolen am inneren Joch der Ostschiffe der Kreuzflügel Reste von Wandmalereien erhalten, von denen die im Querschiff erst im Herst 1906 völlig von der Tünche befreit wurden, während die übrigen schon Jahrzehnte lang bekannt waren[14]. Es handelt sich um kein durchgehendes dekoratives System, sondern um verschiedene Einzelbilder, auch aus verschiedenen Zeiten, nur in der Mittelkapelle hängt die Bemalung der Gewölbe mit der der Seitenwände zusammen.

Die Stirnkapelle*.

Die Grate des Kreuzgewölbes sind mit Streifen bemalt, die, durch schwarze, mit weißen Punkten besetzte Linien eingefaßt und abgeteilt, abwechselnd aus braunroten und gelben Rechtecken bestehen. Die gelben Abschnitte enthalten aus doppelreihigen weißen Punkten gebildete Doppelkreuze, die roten ebenso aus zwei Reihen weißer Punkte gebildete Spitzovale.

In den Kappen sind die Zwickel durch einige Bogen wellenförmig abgeteilt und braun gehalten, ohne daß der jetzige Zustand eine Detaillierung erkennen ließe. Die großen Felder sind durch wellen- oder wolkenartige Linien in drei konzentrische, kreisförmige Zonen geteilt, von denen die Kreisfläche um den Scheitel und die untere Zone kobaltblau, der mittlere Gürtel grün grundiert sind. Jede Kappe enthält über alle drei Zonen hinweg gemalt eine szenarische Darstellung: vier Szenen aus der Legende

---

[13] Über den Fortschritt der Bauausführungen sind die Forschungen noch nicht abgeschlossen. Franz Jakob Schmitt, Die Benediktinerinnen-Abteikirche St. Maria im Kapitol zu Köln: Repertorium f. Kunstwissenschaft XXIV, 1901, S. 415, hatte die ganzen Chorumgänge als spätere Zutat angesehen, und auch Bachem i. d. Deutschen Bauztg. 1907, S. 314, 325 war auf anderem Wege zu der gleichen Ansicht gekommen, Schmitt hatte außerdem die Westempore mit der Arkadenwand schon unter Erzbischof Hermann (890—925) entstehen lassen. Rahtgens (Kunstdenkmäler II, I, S. 194) stellt dementgegen fest, daß das ganze Ostwerk — abgesehen natürlich von den spätromanischen Veränderungen — einschließlich der Krypta und Umgänge ein völlig einheitlicher Bau ist; nur dürfte es fraglich sein, ob die Einwölbung der ganzen Anlage bereits von vornherein oder erst einige Zeit später zur Ausführung gekommen ist. Die Einheitlichkeit von Krypta und Ostteil im Grundriß kann ich nicht zugeben. Es scheint mir hier eine deutliche Unstimmigkeit vorzuliegen. Die Beobachtung dieser Unstimmigkeit und die Tatsache, daß die Außenmauern des Langhauses später verstärkt worden sind, hat Hermann Eicken, einen geborenen Kölner, dazu geführt, eine ältere Anlage, die dem Annonischen Bau vorhergeht, anzunehmen in Gestalt eines dreischiffigen Baues, der nur mit zwei viereckigen Kreuzarmen und einer Hauptapsis mit Umgang versehen war. Vor der Veröffentlichung der Rahtgensschen Untersuchungen wird man sich nicht hierzu äußern können, doch scheint mir Eickens Feststellung, daß die Oberbauten der drei Konchen ursprünglich niedriger gewesen seien, und daß die ganze Zentralanlage im Querschnitt sich in fast regelmäßigen Stufen aufgebaut habe, sehr wahrscheinlich. Rahtgens spricht von der Erneuerung des Oberbaues der Querschiffapsiden, die noch dem 12. Jahrhundert angehören. Es ist aber hier fraglich, ob schon in der früheren Gestalt von 1065 diese Kreuzarme einen Oberbau hatten. Vgl. die Rekonstruktion, die H. Eicken in der Z. f. Gesch. d. Architektur V, 1912, S. 237 v versucht. Zu allem Weiteren ist auf die in Aussicht stehende Publikation von Rahtgens zu verweisen, vor allem sind vor jedem voreiligen Schluß zunächst die Resultate der von ihm veranlaßten und unter seiner Leitung ausgeführten Nachgrabungen an den Fundamenten und die Untersuchungen des Mauerwerkes abzuwarten.

[14] Die erste Erwähnung bei Joh. Wilh. Spitz, Das malerische und romantische Deutschland, Düsseldorf 1838, S. 88: Die schöne Krypta enthält sehr merkwürdige Wandgemälde und ist wieder höchst unschicklicher Weise als Magazin vermietet.

* Die folgenden Beschreibungen S. 226—231 u. S. 239 bis 244 stammen wieder, bis auf einzelne Nachträge, von Richard Reiche.

Johannis des Täufers — die Verkündigung des Engels Gabriel vor der Geburt Johannis an den Vater Zacharias im Tempel, eine Predigt des Täufers an das Volk und die Taufe Christi im Jordan, sowie eine Begräbnisszene (vgl. Tafelband Taf. 17 farbig und Taf. XVI in dem vorliegenden Werke). Auf die schmalen roten Stirnseiten der Schildbogen sind Inschriften in weißen lateinischen Majuskeln aufgemalt. Ihre Laibungen sind mit gelben Bändern eingefaßt und rot grundiert. Eine aus doppelten blauen Linien gezogene, in Kreisen sich kreuzende und in den Querstäben in Halbkreisen endigende Gitterung teilt den Grund der Länge nach in zwei Reihen kleiner Quadrate, die jedesmal einen Kranz von sieben weißen Punkten enthalten, die sich um einen mittleren, rot konturierten Tupfen gruppieren.

Süd- und Nordwand der Kapelle waren in der Bogenfläche ebenfalls mit szenarischen Darstellungen ausgemalt, die ihren unteren Abschluß in mehreren grauen, gelben und rötlichen horizontalen Streifen, in mittlerer Kugelflächenhöhe der Würfelkapitäle der Ecksäulen, fanden. Der Grund ist bei beiden blau, den Bogen entlang eingefaßt von schmalem rotem Bande. Die Einteilung der Szenen wird durch ein von Pfeilern getragenes und von Eckbauten flankiertes durchgehendes Dach hervorgebracht. So entstehen auf der Südwand Felder für drei Szenen. Es sind wiederum drei Darstellungen aus dem Martyrium Johannis des Täufers, von links (Osten) nach rechts (Westen): des Täufers Strafpredigt gegen Herodes, der Tanz der Salome vor Herodes und Herodias, die Enthauptung des Täufers (Taf. XVII).

Auf der Nordwand sind außer Spuren einer ähnlichen architektonischen Gliederung der Fläche nur noch schwache Reste einiger Personen, darunter einer thronenden Gestalt, zu erkennen, ohne daß es möglich wäre, ihren Zusammenhang und ihre Bedeutung festzustellen. Vermutlich werden auch hier Szenen aus der Täuferlegende dargestellt gewesen sein, die thronende Gestalt wäre dann auf Herodes zu deuten. Als Gegenstück zu dem Tanz der Salome und dem Martyrium des Täufers wäre hier wohl die Predigt des Johannes vor Herodes anzunehmen oder die Übergabe des Hauptes des Täufers an die Herodias.

Kreuzgewölbe. Abb. Tafelband Taf. 17. Die Aufnahme zeigt das Gewölbe, wie es sich dem an Ort und Stelle von unten Hinaufschauenden zeigt. Der hier Taf. XVI gegebene Lichtdruck bringt die kleinen Abweichungen, die die Untersuchungen i. d. J. 1911 u. 1905 ergaben.

1. Westkappe. Der Engel Gabriel verkündigt dem Priester Zacharia im Tempel die Geburt seines Sohnes Johannes. Nach Lucas I, 8—13 ff.

Auf dem Bogenrande steht in der Mitte der Kappe auf zwei Stufen ein kastenförmiger grauer Altar, auf dessen oberer Platte, nach den braungelben Flecken zu schließen, einst zwei metallene Gegenstände, anscheinend ein Kelch und eine Patene, gemalt waren. Neben dem Altar stehen rechts und links zwei höhere breite, mit Kapitälen versehene Säulen, von denen die links eine besondere einfache Plinthe hat. Auf den Kapitälen sitzt jederseits ein aus Quadern gemauerter, unter dem Dreieckgiebel des Satteldaches mit drei Rundbogenfenstern versehener kleiner Turm. Zwischen diesen beiden Türmchen wölbt sich ein schmaler, ebenfalls aus Quadern hergestellter Rundbogen, den ein braunes, kegelförmig ansteigendes, offenbar als Deckung eines Rundbaues gedachtes Dach überragt, dessen Spitze ein auf den Scheitel des Bogens gesetzter Ausstich mit zwei rundbogigen Nischen und Dreieckgiebel verdeckt. Vom Scheitel des Bogens hängt an vier von einer Stange aufgenommenen Ketten ein breiter Reif, der einen Kronleuchter oder eine Votivkrone vorstellt. So versucht der Maler einen Innenraum des Tempels darzustellen.

Seitwärts rechts schließt sich mit Satteldach und vier kleinen Quadratfenstern im niedrigen Obergeschoß ein niedrigerer Langbau an, dessen Längsseite eine mit Dreieckgiebel abgedeckte und von einer Reihe kleiner Fenster über der rechteckigen Türe durchbrochene Vorhalle vorgelagert ist. Die graugelben Türflügel stehen auf, während die Öffnung braunrot gestrichen ist.

Zum Teil überschnitten und um Haupteslänge überragt wird dieser Anbau von der Gestalt des Zacharias, der ein langes, graues, engärmliges Gewand, dessen Saum mit einem gestreiften und weißpunktierten gelben, einem braunen und einem blauen Streifen verziert ist, und einen halblangen, steifen, rotbraunen Mantel trägt, der ringsum mit einem gelb und blau gestreiften Saum besetzt ist und auf den Schultern aufliegend vor der Brust zusammengehalten wird. Der Priester steht, fast ganz en face gehalten, mit etwas vorgenommener linker Schulter, vor der Säule rechts und schwenkt mit der Rechten ein gelbes Weihrauchfaß gegen den Altar, während er die Linke ergebungsvoll an die Brust gelegt und den vom

Nimbus umstrahlten bärtigen Kopf mit der niedrigen rotbraunen Kappe auf dem langen Haupthaar etwas vorgebeugt hat, vom Engel die Verheißung seines Sohnes zu empfangen. Der Engel schwebt eilenden Schrittes von der anderen Seite des Altares heran. Mit gebogenem Knie setzt er das linke Bein soeben auf den Boden, während das rechte nachgezogen wird. Über dem bläulichen weitärmeligen Gewande weht ein Zipfel des gelblichen Mantels ihm im Rücken, an dem die grau-braunroten großen Flügel halb ausgebreitet nach hinten stehen, den großen gelben Nimbus umrahmend, vor dem der bartlose lockige Kopf, ein wenig geneigt, wie der ganze Körper fast en face gegeben ist. Die Linke hielt offenbar vor der Brust einen Gegenstand, wohl den Stab der himmlischen Boten, die Rechte ist nach vorne gegen Zacharias ausgestreckt, ihm mit den zwei erhobenen Fingern die Botschaft des Herrn zu verkünden.

Von einer Inschrift auf dem Schildbogen dieser Kappe ist nichts erhalten.

2. Nordkappe. Johannes predigt dem Volk die Taufe der Buße. Nach Lucas III, 1—18.

Aus dem Westzwickel wächst ein schlanker Stamm, der über einer Gabelung eine eiförmige braunrote Krone trägt, in der drei Zweige ihre grünen Blätter entfalten. Ein ähnlicher Baum erhebt, von der Mitte des Bogens ansteigend, seine Krone in das Scheitelfeld der Kappe. Sie deuten auf die Worte des Täufers an das Volk, das hinauszog, sich von ihm taufen zu lassen: „Schon ist aber auch die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt; so wird denn jeder Baum, der nicht gute Früchte bringt, abgehauen und ins Feuer geworfen“ (Lucas III, 9).

Links von dem Baume in der Mitte steht der Täufer in bläulichem Gewande mit halblangen weiten Ärmeln, das die nackten Füße freilässt. Darüber liegt auf den Schultern ein halblanger bräunlicher Mantel, den den Rücken entlang abstehende dunkle Striche als Fell charakterisieren. Johannes, im Profil gegeben, schreitet nach rechts und ist etwas nach vorne geneigt, während der Kopf mit struppigem Haar und Bart vor dem großen gelben Nimbus fast en face gezeichnet ist. Die offene Linke ist lehrend hoch erhoben, während die wagerecht ausgestreckte Rechte mit dem Zeigefinger eindringlich auf die Gruppe der barhäuptigen Zuhörer gerichtet ist, die rechts neben dem Baume bis zum Grat des Gewölbes vor ihm stehen. Es sind zwei Reihen von Männern in Zeittracht, von denen die vorderen drei in ganzer Figur gegeben sind, während von der hinteren Reihe der Unterkörper eines Mannes in engen hellen Beinkleidern mit den Bändern der Sandalen und in gelbem Mantel sowie zwei undeutliche Köpfe sichtbar werden. Der vordere in der ersten Reihe trägt enge helle Beinkleider mit Bändern, unter den Knieen ringförmig gestreift und von den Sandalen aus um die Knöchel geflochten. Über einem kurzen gesäumten braunen Rock mit engen gesäumten Ärmeln liegt ein braungestrichelter blauer Gürtel auf den Hüften, einmal wagerecht, dann darunter noch einmal lose herumgeführt, in flachem Bogen den Leib überschneidend. Auf der rechten Schulter, diese freilassend, ist der helle Mantel zusammengehalten. In den Rücken fallend bedeckt er vorn den linken Oberarm und die linke Brust, wo ein brauner, gelbgetupfter Gürtel unter dem rechten Arm nach hinten durchgeht, um beide Mantelhälften zusammen zu halten. Die ganze Gestalt des breitbeinig, wie schreitend, dastehenden Mannes ist nach links gewendet, aber fast ganz von vorn gegeben, ebenso der Kopf mit dem kurzen breiten Bart. Er ist im Gespräch mit dem Täufer begriffen, seine Linke hat er auf die Brust gelegt, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger geradeaus weist. Rechts hinter ihm steht ein bärtiger Zuhörer in langem, bis auf die Knöchel reichendem braunen Mantel, dessen breiter Saum abwechselnd mit weißen Tupfen und blauen Platten bemalt ist. Der Mantel verdeckt den ganzen Körper, dessen rechte Brustseite vom Vorderarm überschnitten wird. Die schwarzen Sandalen werden mit um die Knöchel geschlungenen Bändern an den Füßen gehalten. Der Mann, dessen Kopf in $^3/_4$ Ansicht mit vorgenommenem Kinn gezeichnet ist, sieht zu Johannes hinüber. Hinter ihm am Rand des Grabes steht ein dritter, en face gegebener Zuhörer ohne Bart in enganliegenden hellen Hosen mit schwarzen, von Bändern gehaltenen Sandalen. Über dem kniefreien bläulichen, gesäumten Rock mit engen gesäumten Ärmeln liegt ein brauner, blauverzierter Gürtel auf den Hüften, einmal wagerecht, dann darunter noch einmal lose herumgeführt in flachem Bogen den Leib überschneidend. Es ist wohl wie bei dem ersten Manne der Gurt zum Tragen des Schwertes. Auf der rechten Schulter wird der bis zu den Waden reichende braune Mantel zusammengehalten, der in den Rücken fällt und vorn den linken Oberarm und die linke Brust bedeckt, wo als Besatz ein gelbeingefaßtes blaues Quadrat am Rande auf den Mantel aufgemalt ist. Auch hier verbindet wie bei dem ersten Mann ein brauner Gürtel mit gelben Tupfen die vordere und

hintere Mantelhälfte. Der Kopf ist ein klein wenig nach der rechten Schulter genommen, die Augen stehen ganz rechts und blicken zu Johannes hinüber. Der rechte Arm verschwindet hinter dem Vorderarm, die Linke hält einen den Körper überquerenden dünnen schwarzen Stab.

Die Inschrift auf dem Schildbogen dieser Kappe läßt den Täufer zu der Gruppe die Worte aus Luc. III, 8 und 11 sprechen: [facite ergo] FRVCTVS DIGNOS [po]ENI[t]EN[tiae] QUI HABET DVAS (t)VNICAS DET NON HABENTI.

3. Ostkappe. Die Taufe Christi im Jordan. Nach Lucas III, 21—22. Der Kopf des Täufers und die Köpfe der beiden Engel nach den Aufnahmen Becker-Lebers auf Taf. XVII als Detail.

In der Mittelachse der Kappe steht in strenger Haltung en face die nackte Gestalt Christi. Er hält die Linke vor den Schoß, die Rechte ist mit ausgestreckten Mittelfingern seitwärts vom Körper nach unten gestreckt. Das Haupt mit den langen Locken und dem kurzen Bart steht vor dem großen gelben Nimbus mit braunem Kreuz, der Blick sieht geradeaus. Der blaue Grund, vor dem er steht, ist wie ein Hügel, der ihm bis zu den Schultern geht, kegelförmig von einem breiten, braun gestrichelten gelben Wellenrand umzogen, der unten nach beiden Seiten auf dem Bogenrande sich verläuft und in schmalem Streifen auch unter den Füßen Christi über den Bogenrand geführt ist. Es ist die übliche Art der Darstellung des Jordan in der Taufe des Herrn. Über dem Haupte Christi schwebt aus dem Scheitel, in der Aufsicht gegeben, gelb, die Taube des Heiligen Geistes herab mit kleinem Kreuznimbus um den Kopf. Von links beugt sich Johannes zum Herrn vor, um mit der erhobenen Rechten aus der (nicht mehr erhaltenen) Schale das Wasser der Taufe über sein Haupt auszugießen. Der Körper des Täufers ist im Profil und in weit ausschreitender Stellung gegeben, während der bärtige Kopf mit dem langen Haar fast en face gezeichnet ist. Die Linke ist offen weisend nach unten vorgehalten. An den Füßen trägt der Täufer mit Bändern gehaltene Sandalen, über dem weitärmeligen bläulichen Gewande einen rotbraunen Mantel, über dem von der rechten Schulter aus den Rücken entlang eine Art schwarzer Pferdeschweif dem Bericht der Schrift (Matth. III, 4; Marc. I, 6) von der Kamelshaarkleidung des Täufers Genüge tut. Rechts neben Christus stehen in ruhiger Haltung mit zusammengenommenen Füßen zwei Engel in verblaßtem, bis auf die von den Sandalenbändern umwickelten Knöchel reichendem Gewande und Mantel — dieser scheint bei dem Engel rechts blau oder blaugefüttert gewesen zu sein — und halten vor sich auf den Armen jeder ein Gewand, der rechts ein braunes, der links ein blaues, um den Herrn damit zu bedecken, wenn er die Taufe empfangen hat. Während die Beine der Engel im Profil gezeichnet sind, zeigen die Oberkörper und die leicht auf die rechte Schulter geneigten Köpfe mit den langen Locken fast völlige Frontansicht. Von den rotbraunen Flügeln steht der rechte des Engels links hoch um den gelben Nimbus gelegt, während bei dem Engel rechts nur noch ein Farbfleck rechts neben dem Nimbus vom linken gesenkten Flügel übrig ist.

Die Inschrift auf dem Schildbogen dieser Kappe zu ergänzen, will nicht gelingen. Sie könnte eine Umschreibung der zu der Darstellung passenden Worte bei Joh. I, 32 enthalten haben: Et testimonium perhibuit Johannes dicens quia vidi Spiritum descendentem quasi columbam de caelo et mansit super eum. Die Reste der Inschrift sind folgende:

ME . . . IOHANNES BENTE . . . D(?)IC(?).O(?).

4. Südkappe. Szene an einem Sarg.

In der Mitte des Feldes tragen zwei, ursprünglich gestreifte, Säulen — links sieht man unten die plumpe Basis, rechts oben ein Kapitäl — ein durch schwarze und braune Strichelung in drei Zonen bemaltes Runddach, das von einer kuppelgedeckten Laterne bekrönt wird. Rechts in diesem Rundbau steht auf dem Bogenrand, die rechte Säule überschneidend, ein viereckiger, mit braunen Streifen eingefaßter grauer Kasten, offenbar ein Sarg. Von hinten links beugt sich über den Sarg mit vorgeneigtem Kopf in grauen (ehedem wohl auch braunen) Kleidern, engärmeligem Gewand und Mantel ein tonsurierter bärtiger (?) Geistlicher. Die Gestalt ist im Profil, der Kopf fast en face gegeben, die Augen sind geöffnet, die Rechte liegt seitwärts neben dem Knie. Ein anderer Geistlicher mit Tonsur und Bart (?) steht rechts hinter dem Sarkophag vorgebeugt, sein ebenfalls gesenkter Kopf berührt fast den des Mannes links; beide halten mit beiden Händen eine in Tücher eingeschlagene Last von länglicher Form, die sie in den Sarg hinunter zu lassen scheinen oder aus diesem herausholen. Links vor dem Kopf des Sarkophages steht auf dem Bogenrand in schwarzen Schuhen, in engärmeligem grauem Gewand, von dem zwei Bänder eines Gürtels herabhängen, und rotbrauner Kasel ein bartloser (?) tonsurierter Geistlicher, en face gegeben mit

etwas vorgenommener rechter Schulter. Er hat die Linke trauernd an die Wange gelegt und schwenkt in der Rechten vor dem Sarkophag ein gelbes Weihrauchfaß.

Hinter seiner Schulter taucht der bärtige (?), tonsurierte Kopf eines vierten Geistlichen auf. Links steht vor der Säule mit seitwärts gestelltem rechtem Fuße die mit vorgenommener rechter Schulter en face gegebene Gestalt eines fünften Geistlichen mit Bart und Tonsur, in rötlichem, auf die schwarzen Sandalen fallendem Gewand und weißer Kasel, unter der der linke Arm sich verbirgt, die Rechte hat er an die Brust gelegt und sieht der Szene in der Mitte zu. Ihm entspricht auf der gegenüberliegenden Seite die über dem Zwickel stehende ebenso große Gestalt eines sechsten en face gegebenen Mannes, dessen Kleidung nicht scharf zu erkennen, aber scheinbar nicht die eines Geistlichen ist, wie auch eine Tonsur nicht sichtbar wird. Die Farbe der Gewandung, ursprünglich wohl braun, ist verblaßt. Aus dem weiten Ärmel eines mit eckigem Halsausschnitt versehenen Mantels kommt der rechte Unterarm im engen Ärmel des Gewandes zum Vorschein. Auf der zum Teil zerstörten linken Seite des Mannes scheint die Kleidung sich ebenso gezeigt zu haben. Die linke Hand, die noch erhalten ist, liegt vor der Brust, die Rechte faßt mit gespreizten Fingern nachdenklich in den weißlichen Bart, während das Haupt auf die rechte Schulter geneigt ist.

Süd- und Nordwand der Kapelle.

1. Südwand. Drei Szenen aus dem Martyrium Johannis des Täufers. Aquarell-Aufnahme von Maler Becker-Leber im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Danach Taf. XVII. Der Hintergrund des Feldes ist blau. Ein durchgehendes schmales Dach, über dem in der Mitte ein mit Dreieckgiebel gedecktes Türmchen nebst zwei Seitenflügeln steht, wird von zwei Pfeilern gestützt und von einem Torbau, rechts von einem hohen, aus Quadern errichteten Turme flankiert, an welchen ein mit rotem Schindeldach gedeckter Apsidenanbau sich anlehnt. Dieser öffnet sich mit zwei gelben Flügeln in einer rechteckigen Türe, deren braunrote Füllung unten durch einen großen grauen Fleck überschnitten wird, dessen Konturen auf das Gewand eines gebückten Oberkörpers schließen lassen. Links von diesem überschneidet den Turm die stehende Gestalt eines von vorn gesehenen Mannes, der in der Rechten über dem Haupte ein Schwert schwingt und mit der herabhängenden Linken nach dem Gegenstande greift, den er abschlagen will, offenbar nach dem zu dem erwähnten Oberkörper gehörenden Haupte. Die Gestalt ist bekleidet mit einem engärmeligen roten, um die Hüften gegürteten Gewande mit einem viereckigen gelben, panzerartigen Schild auf der Brust, der an einem ebensolchen Kragen hängt und wie dieser mit braunen, weißgetupften Linien besetzt und eingefaßt ist. Links von diesem Henker, mit dem Rücken gegen ihn, eine tanzende weibliche Figur, von der nur Reste des en face gegebenen Oberkörpers erhalten sind, und eine Andeutung der Bewegung des Unterkörpers. Beide Oberarme sind hoch gehalten, die Gestalt nach rechts, der Kopf auf den rechten Oberarm geneigt; der rechte Unterarm steht senkrecht an dem Pfeiler hoch mit offen ausgestreckter Hand, der linke steht seitwärts ab mit hängender Hand. Sie trug ein gelbbraunes Gewand, von dem die halblangen, weiten Ärmel erhalten sind, am Saum braune, weißgetupfte schmale Borten.

Im mittleren Felde die Oberkörper von zwei en face gegebenen, die Köpfe gegeneinander neigenden Gestalten, anscheinend eines Mannes und einer Frau; die weibliche Gestalt rechts in gelblichem Gewand, am Hals dieselben Borten wie an den Ärmeln der Tanzenden — und, nach Spuren unten zu urteilen, in rotem Untergewand; der Mann links in gelbem Gewand und rotem, auf der rechten Schulter geknöpftem, die linke Seite bedeckendem Mantel, von dem auch unten noch Spuren vorhanden sind.

Im linken Felde am Pfeiler rechts Reste einer Gestalt, von deren Kopf außer den allgemeinen Umrissen eine viereckige Krone mit drei Eckblättern und unten Spuren der gelben und roten Gewandung erhalten sind. Vor dieser Gestalt links, die braun gefüllte Türe des Torbaues überschneidend, Reste einer ihr zugewandten Gestalt, die eine Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger gegen sie erhebt, unten Reste roter und gelber Gewandung.

Der Henker und das tanzende Weib gestatten im Zusammenhang mit den Johannesszenen am Gewölbe mit Sicherheit Deutung auf das Martyrium des Täufers, auf welches sich wohl auch die Inschrift des Schildbogens über diesem Felde bezieht.

Die Inschrift, die auf dem Schildbogen der Südkappe des Kreuzgewölbes darüber aufsitzt, lautet, soweit sie zu entziffern ist:

. . IOHANNES AB IMPIIS INTEREMPTVS. (A?) D(?) . . IP(?)VⱠ . .IDEⱠERMS(?) . PVIT.(?)

Es sind zwei oder drei Momente des Vorgangs in eine Darstellung zusammengefaßt. Die erste Gruppe links könnte man deuten auf die Predigt des Johannes vor Herodes, aber ebenso als einen Teil der Mittelgruppe. Man möchte dann annehmen, daß vier Gestalten sitzend an einer festlichen Tafel sich befanden. Herodes ist durch seine Krone und Herodias(?) vielleicht durch ihren kostbaren Halsschmuck hervorgehoben. Der Gast am äußersten Ende der Tafel würde erregt auf die tanzende Salome hinzeigen. Diese selbst ist nun ganz deutlich erkennbar: sie tanzt einen ausgelassenen Tanz, bei dem sie sich mit schlenkernden Armen und gleichsam aufgelösten Gliedern dreht. Die Haltung des Henkers, der dem Täufer das Haupt abschlägt, ist eine gleichfalls höchst charakteristische — der Körper des Johannes, der eben aus dem Turm herausgetreten ist, liegt vornüber gefallen in der geöffneten Tür seines Gefängnisses.

2. Nordwand. Hier erkennt man nur noch etwas rechts von der Mitte in der Scheitelfläche ein Türmchen, das offenbar ein schmales Dach krönte, das, wie auf der Südwand, den oberen Abschluß der Szenerie bildete. Etwa vier Pfeiler stützten dieses Dach. In der Abteilung rechts sieht man Reste der gelbroten Vorzeichnung einer mit einem Mantel bekleideten Gestalt, die auf einem an den rechten Eckpfeiler gelehnten Thron sitzt und, wie es scheint, beide Arme erhebt, wie um etwas in Empfang zu nehmen(?). Die Bewegung könnte auf die Herodias weisen, der die Salome das Haupt des Täufers darbringt, es könnte aber auch auf Herodes selbst geraten werden, vor dem dann der predigende Johannes anzunehmen wäre. Links von jener Figur steht am zweiten Pfeiler eine Gestalt (oder zwei?), von der nur Reste der Vorzeichnung des Gewandes erhalten sind. Im zweiten Felde links vom letzterwähnten Pfeiler Spuren einer offenbar stehenden Gestalt in Vorzeichnung. Rechts neben dem äußersten Pfeiler links undeutliche Spuren eines roten Mantels.

Der Putz ist an dieser Wand so faul und schadhaft, daß die dürftigen Reste bei der geringsten Berührung abfallen.

Über die zeitliche Ansetzung und die kunsthistorische Einordnung wird noch einmal in einem zusammenfassenden Schlußkapitel zu sprechen sein. Unsere Malereien zeigen viele merkwürdige Züge, die ihnen eine Sonderstellung geben. Die ornamentale Einrahmung, das ganze dekorative System sind durchaus abweichend von dem sonst in der Mitte des 12. Jh. üblichen. Die technische Behandlung, der Farbenakkord zeigen noch eine starke Ähnlichkeit mit den Malereien im Westchor zu Essen; auch die ornamentalen Details, die auf den trennenden Grat aufgesetzten weißen Tupfen kommen in Essen vor. Einzelheiten, so vor allem die stilisierten Bäume, scheinen auf eine spätere Zeit hinzuweisen, doch ist nach dem Gesamtcharakter kein Zweifel, daß diese Gemälde noch der ersten Hälfte des 12. Jh. angehören.

Zur Ikonographie Johannis des Täufers.

Die Deutung der letzten Szene am Gewölbe hat seit der Aufdeckung der Gemälde immer besondere Schwierigkeiten gemacht; sie wurde als mönchische Begräbnisszene bezeichnet. Deutlich waren bei einigen der Umstehenden die Klerikergewänder und die Tonsuren erkennbar. Was sollte aber in diesem Zyklus aus dem Leben des Vorläufers irgend eine Begräbnisszene? Notwendig mußte ein Zusammenhang mit dem Hauptthema selbst gesucht werden. Die legendare Überlieferung gibt uns hier den deutlichen Hinweis.

Es schien bei der ersten Bloßlegung der Gewölbemalereien zunächst, als ob eine ganze Gestalt, die von den Hüften abwärts in ein Tuch eingeschlagen wäre, in einen Sarg versenkt würde[15]; die spätere Untersuchung zeigte aber, daß der obere Rand jener Kiste hinter dem eingehüllten Teil durchging, und daß die Szene so zu deuten war, daß zwei hinter dem Behälter stehende Personen einen eingewickelten Gegenstand in diesen versenken oder ihn herausholen. Es kann kein Zweifel sein, daß es sich hier um die Darstellung des Begräbnisses des Täufers oder der dritten Auffindung des Hauptes des Vorläufers handelt.

---

[15] Die Taf. 17 des Tafelbandes der Romanischen Wandmalereien zeigt noch die ältere Aufnahme von Gerh. Schoofs, die dann zuerst im J. 1905 von dem Gerüst aus durch Dr. Reiche und den Maler Jos. Becker-Leber berichtigt, dann 1911 nochmals revidiert worden ist.

Über das Begräbnis des Leichnams enthält die Bibel wenig. Matth. XIV, 12 berichtet nur: Seine Jünger kamen herzu, trugen seinen Leichnam weg und bestatteten ihn; Marc. VI, 29 bemerkt noch dazu: in einem Grabmale, *ἐν μνημείῳ*, in monumento. Nach der morgenländischen Tradition waren es die Apostel Andreas und Johannes, die den Leichnam beisetzten.

Die Geschichte der drei Auffindungen des Hauptes ist eine ziemlich verwickelte[16]. Die Gebeine verblieben nach alter Tradition in Samarien, wurden aber zur Zeit der julianischen Verfolgung im J. 362 zerstreut und verbrannt, nur ein Teil nach Alexandrien gerettet. Das Haupt war in Jerusalem, von wo es nach der Kirchengeschichte des Sozomenos[17] unter Valens nach Chalcedon und unter Theodosius weiter nach Konstantinopel kam. Nach einer anderen Überlieferung, über die der Abt Marcellus einen von Dionysius Exiguus ins Lateinische übertragenen eingehenden Bericht verfaßt hat, war das Haupt schon zur Zeit Konstantins in eine Höhle bei Emesa übertragen worden, wo es eben jener Marcellus entdeckte[18]. Der Bischof Uranius von Emesa erhob die Reliquie am 24. Februar 453, es wurde sofort eine besondere Kapelle für sie gebaut, in der die feierliche Beisetzung am 26. September 453 erfolgte. Noch im J. 760, unter der Herrschaft der Mohamedaner, wurde an der Stelle der Kapelle eine große Kirche erbaut und das Haupt erneut in diese übertragen.

Eine dritte Übertragung oder Auffindung des Hauptes wird als in Komana stattgefunden berichtet. Nach der Einnahme von Emesa durch die Sarazenen im J. 635 war das Haupt nach Komana in Kappadokien geflüchtet worden. Nach dem Bilderstreit wurde es dort wieder aufgefunden und 823, unter dem Kaiser Michael Balbus, vom Patriarchen Ignatius nach Konstantinopel gebracht und im Oratorium des kaiserlichen Palastes[19] beigesetzt.

Diese drei Auffindungen sind nun auch übergegangen in den byzantinisch-orientalischen Bilderkreis, wie ihn zuletzt das Malerbuch vom Berge Athos[20] festgehalten hat. Die Beisetzung des enthaupteten

---

[16] Vgl. über die Legende und die Überlieferungen zuletzt Theodor Innitzer, Johannes der Täufer, Wien 1908, S. 392, die altchristliche und die frühmittelalterliche Literatur über den Täufer S. 424. Die neuere Literatur nach dem 16. Jh. bei Chevalier, Répertoire des sources historiques, Paris 1877, p. 1162, suppl. 1888. — Vgl. bes. Ern. Razy, St. Jean Baptiste, sa vie, son culte et sa légende artistique, Paris 1880. — Gauthier, La légende de St. Jean Baptiste, Paris 1850. — Über den Kultus Paulus Maria Paciaudus, De cultu S. Joannis Bapt., Rom 1755 (Antiquitates Christianae vol. III). De revelatione capitis b. Joannis baptistae tractatus 1726. — Du Cange, Traité historique du chef de S. Jean Baptiste et de ses trois inventions et des autres reliques du même saint. Einzelliteratur bei Innitzer, S. XIII. — Giovanni Roni, Sulla testa di S. Giambattista e sul ritrovamento, Rom 1795. — Dazu noch Kellner, Heortologie oder die geschichtliche Entwicklung des Kirchenjahres und der Heiligenfeste [3], Freiburg 1911, S. 165. — Fr. Kaulen im Kirchenlexikon VI, 1889, Sp. 1525. — L. Korth, Die Patrocinien der Kirchen und Kapellen im Erzbistume Köln, Düsseldorf 1904, S. 93. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 648, 676.

[17] Sozomenos, Historia ecclesiastica lib. 7 c. 21, ed. Rob. Hussey, Oxford 1860, III, p. 748. — Chronicon Paschale ad a. 391: Migne, Patrologia graeca XCII, p. 305. — Die Geschichte ausführlich i. d. Acta Sanctorum 24. Juni IV, p 712. Über das Verhältnis der Überlieferungen zueinander vgl. Innitzer, S. 398.

[18] Historia inventionis capitis s. Johannis Bapt. a Marcello abbate graece conscripta et a Dionysio Exiguo latine versa: Acta Sanctorum, 24. Juni, vol. IV, p. 716 und Migne, Patrologia lat. LXVII, p. 174. Dasselbe im Chronicon Paschale ad a. 453: Migne, Patrologia graec. XCII, p. 320 und in den griechischen Menologien i. Migne, P. g. CXVII, p. 209. Die Schilderung geht dann über in die Legenda aurea des Jacobus de Voragine (Ausg. v. J. B. M. Roze, Paris 1902, II, p. 539). Vgl. ausführlich die Acta SS., 24. Juni, IV, von p. 685 ab. Insbesondere p. 711. de inventionibus et translationibus s. capitis in oriente factus. p. 716. Quemadmodum caput s. Joannis praecussoris ac baptistae domini de civitate Jerusalem Emesam sit translatum, griech. u. lat. Text. p. 736. Encomium sacri capitis in festo tertiae inventionis, interprete Franc. Combefifio ed. Du Cange, griech. u. lat. Text.

[19] Acta SS., 24. Juni, IV, p. 733. — Von den Griechen unter dem 25. Mai gefeiert, vgl. Nicolaus Nilles, Calendarium manuale utriusque ecclesiae orientalis et occidentalsi 2. ed. I, p. 111. Die Angaben über die Verehrung des Hauptes bei Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genf 1878, II, p. 358 Index.

[20] Godehard Schäfer, Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, S. 345: Die dritte Auffindung des ehrwürdigen Hauptes des Vorläufers. Eine Kirche, und in der Mitte derselben ist das ehrwürdige Haupt in einer goldenen Kiste, und vor derselben steht ein Leuchter mit angezündeter Kerze und zwei Diakonen sind zu beiden Seiten der Kiste, welche goldene Leuchter mit Kerzen halten, und ein Bischof beräuchert dieselben mit Weihrauch. Und ein Kaiser mit keimendem Bart steht neben ihm mit Ehrfurcht. Und hinter dem Kaiser sind sein Statthalter und andere Obersten. Und auf der anderen Seite sind Priester und zwei Sänger, welche lange und weiße Mützen tragen und Harfe spielen. Und ein Diakon in der Mitte leitet den Gesang, und ein anderer Sänger ist zur Seite des Königs, und rundum ist eine Menge Volk und oben diese Inschrift: „Das ehrwürdige Haupt des Vorläufers verehrt von dem Kaiser und dem ganzen Volke."

Leichnams wird nur ganz kurz hier erwähnt, im Anhang zu der Darstellung der Enthauptung: „Und ein wenig weiter sind die Apostel Andreas und Johannes, welche seinen Leib ins Grab legen". Ausführlicher sind die drei Auffindungen des Hauptes beschrieben, vor allem die hier in Betracht kommende dritte:

„Eine Kirche und in der Mitte derselben ist das ehrwürdige Hanpt in einer goldenen Kiste, ... und zwei Diakone sind zu beiden Seiten der Kiste .... und ein Bischof beräuchert dieselben mit Weihrauch .... Und auf der anderen Seite sind Priester und zwei Sänger." Nach der Darstellung des Kirchenraumes, der beiden Diakonen, zur Seite der Küster, der deutlich durch die Tonsuren und die kirchlichen Gewänder gekennzeichneten Priester, der Beräucherung mit Weihrauch möchte man in St. Maria im Kapitol an diese letzte Szene denken. Alle diese Einzelheiten haben bei dem ersten Begräbnis keinen Sinn. Vor allem hatte der Maler, wollte er Andreas und Johannes darstellen, die den eingeschlagenen Leichnam in den Sarkophag versenken, diese sicherlich in der üblichen antikisierenden Tracht, wie in den übrigen Szenen gemalt, nicht als Priester oder Diakonen. Doch hat in der Ikonographie Johannis des Täufers ersichtlich die Begräbnisszene sich mit der Auffindung des Hauptes frühzeitig vermischt. Die Darstellung mußte bei dem kleinen Feld und dem durch die anderen Szenen gegebenen großen Maßstab der Figuren notwendig abgekürzt sein, auf den ganzen Umstand von Figuren mußte der kölnische Künstler Verzicht leisten.

Welche Veranlassung lag nun aber in Köln vor, diese eine fernliegende und im Abendlande seltene Szene aus der Legende des Heiligen in den Kreis der Darstellungen aufzunehmen? Die Reliquien des h. Johannes in Konstantinopel waren schon frühzeitig zerteilt worden, der vordere Teil des Hauptes kam 1204 nach der Einnahme von Konstantinopel nach Amiens[21], außerdem aber rühmen sich noch eine große Reihe von Kirchen im Norden, Reliquien vom Haupte des Vorläufers zu besitzen: das sind die Johanneskirchen zu Lyon, Tours, Lavalette, Bourges und Maria im Kapitol zu Köln[22]. Ausdrücklich erwähnt das Reliquienverzeichnis der Kölner Kirche[23] auch s. Joannis Baptistae os et sanguis. Die Beziehung auf den orientalischen Bilderkreis war für diese Szene in Köln begründet eben durch das Vorhandensein einer Reliquie von dem Haupt des Heiligen, die nach einer Aufzeichnung des Gelenius in dem Hauptaltar der Krypta, der oben in der beschriebenen Kapelle steht, aufbewahrt ward. Es lag so aller Grund vor, auch die Wandflächen dieses Raumes der Geschichte des Täufers zu widmen.

Es ist die Frage, ob etwa auch für andere Szenen eine solche Beziehung nachzuweisen ist. Das Malerbuch vom Berge Athos gibt eine Beschreibung der Darstellung von der Predigt des Täufers[24]: „Der Vorläufer lehrt die Juden und Pharisäer am Jordan. Eine Menge Volkes und Schriftgelehrte und Pharisäer, und nahe dabei große Bäume, und an ihrer Wurzel liegt die Axt. Und inmitten der Menschen ist der Vorläufer; mit der einen Hand auf die Axt zeigend und mit der anderen ein Blatt haltend sagt er: Schlangengezücht, wer hat euch gelehrt usw."

Diese Beschreibung läßt uns erst den Gegenstand in der Mitte dieser Szene in St. Maria im Kapitol richtig erkennen. Hinter dem Stamm des Baumes, der hier so auffällig, nicht wie ein Beiwerk, sondern wie ein integrierender Teil der Szene die Mitte füllt, ist ein Gegenstand sichtbar, den wir leicht als jene Axt erkennen, die mit der breiten, runden Schneide nach unten zeigt. So ist auch hier deutlich eine Vorlage des östlichen Kunstkreises benutzt. Es kommt hinzu, daß in der Taufe Christi auch die gewandhaltenden Engel Aufnahme gefunden haben, die wir als ein Charakteristikum jenes selben Kunstkreises kennen. Deutlich macht sich hier in der Wahl der Szenen wie in der ikonographischen Fassung der einzelnen

---

[21] Johannes der Täufer ist noch heute der Schutzheilige von Amiens. Vgl. Traité du chef de St. Jean Baptiste, Amiens 1878. — Chr. Salmon, Histoire du chef de St. Jean Baptiste, Amiens 1876. — Acta SS., 24. Juni, IV, p. 744. An der Nordseite des Chorumgangs in der Kathedrale zu Amiens ist die ganze Legende des Heiligen im Anf. d. 16. Jh. dargestellt worden.

[22] Acta SS., 24. Juni, vol. IV, p. 760. — Vgl. Riant, Exuviae sacrae Constant. II, p. 20, 33, 135, 166, 176, 208, 239, 262, 265, 268, 271, und Index II, p. 358.

[23] Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine p. 317. Vgl. hierzu die Anm. 11 oben S. 224. Eine andere wichtige Reliquie des Täufers in den Rheinlanden ist das im Münsterschatz zu Aachen aufbewahrte Linnentuch, in das angeblich die Leiche des Vorläufers gewickelt war. Vgl. darüber St. Beissel, Die Aachenfahrt. Ergänzungshefte zu d. Stimmen aus Maria Laach LXXXII, Freiburg 1902, S. 2, 47. Zähne des Täufers in Aachen u. Heisterbach, vgl. Acta SS. 24. Jun. IV, p. 753.

[24] God. Schäfer, Das Malerbuch S. 343.

Themen das östliche Vorbild geltend. Ganz ähnlich ist auf einem Mosaik in San Marco in Venedig neben Johannes in Anspielung auf Matth. c. III, v. 10: Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt, ein Baum mit einer Axt dargestellt.

Darstellungen aus dem Leben des h. Johannes des Täufers finden sich in dem orientalisch-byzantinischen wie in dem abendländischen Kunstkreis schon frühzeitig, die Verkündigung an Zacharias schon in dem Evangeliar des Corpus Christi-College in Cambridge, in dem Rabulas-Kodex der Laurentiana, dann dem Etschmiadzin-Evangeliar — in der monumentalen Kunst bringen sie so früh die Holztür von S. Sabina und die Mosaiken von S. Maria Maggiore in Rom[25], die Taufe findet sich schon im Hypogaeum der Lucina und dann wieder im Rabulas-Kodex, aber dies sind Einzeldarstellungen, ein Kanon für einen ganzen Zyklus scheint sich zuerst im Orient ausgebildet zu haben[26]. Das Malerbuch vom Berge Athos hat ihn dann später festgelegt. Das Chronicon Alexandrinum, das wir nach den Resten der alexandrinischen Weltchronik rekonstruieren können, brachte schon im 5. Jh. drei lose Szenen, die Verkündigung an Zacharias, die Taufe Christi, die Enthauptung[27]. Reste eines Zyklus, der vielleicht auch die weitere Geschichte des Täufers brachte, vielleicht noch aus dem 5. Jh., enthält die unterirdische Kirche von Deir Abou Hennys in Antinoë — erhalten sind nur Szenen aus dem Leben des Zacharias, darunter die Verkündigung des Engels an den vor dem Altar stehenden Zacharias[28].

Schon im 6. Jh. hat das Fragment des Codex purpureus Sinopensis (Paris, Bibl. nat., Cod. suppl. graec. 1286) eine zusammenhängende Darstellung von zwei (eigentlich drei) Szenen, die auf das Vorhandensein vorhergehender Szenen schließen läßt (Fig. 176). Zur Linken ist das Gastmahl geschildert: die Tänzerin Salome steht vor dem Tisch, um den Herodes mit seinen Gästen gelagert ist, der Henker bringt ihr auf einer Schüssel das Haupt des Täufers. Zur Rechten ist das Gefängnis des Propheten: man sieht in einen Turm hinein, in dem der kopflose Leichnam des Vorläufers liegt, zwei seiner Jünger halten bei ihm Wache[29]. Diese Anordnung bleibt in der byzantinischen Überlieferung erhalten — noch ein griechisches Evangeliar der Laurentiana in Florenz (Cod. VI, 23) zeigt die gleiche Gruppierung — dazu kommt noch Herodes, wie er den Befehl gibt, Johannes zu töten[30].

In der Spätzeit der byzantinischen Kunst gehören Szenen aus dem Leben des Täufers zu den beliebten Motiven für die Ausschmückung der byzantinischen Kirchen, zumeist ist nur Verkündigung, Geburt, Taufe oder Tod dargestellt, dann finden sich aber auch umfangreiche Zyklen bis zu zwanzig Szenen. Die Kirchen des Athos geben hier reiche Auswahl, von den Einzelszenen in den Klosterkirchen zu Lawra,

---

[25] Vgl. jetzt die Zusammenfassung bei Joh. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu: Studien über christl. Denkmäler X, 1910, S. 92, 104. Aus der ganzen Geschichte des Täufers hat die tragische Schlußepisode mit der Salome allein ihre Ikonographen gefunden: Reimarus Secundus, Geschichte der Salome von Cato bis O. Wilde, 3 Bde., Leipzig o. J. — Guido Vitaletti, Salome nella legenda e 'nell' arte, Roma 1908. — Hugo Daffner, Salome, München 1912. Der Autor bekennt in der Einleitung, daß „der Fluß der Darstellung absichtlich nicht mit den lästigen Lastschiffen literarischer Packträgerarbeit beschwert und gehemmt sei". Etwas Packträgerarbeit wäre dem Buch aber nur allzu nötig gewesen. Die Ansätze zu einer Ikonographie des Täufers, die hier gegeben sind, würden erst mit genaueren Angaben und Hinweisen nutzbringend sein.

[26] Jos. Wilpert, Die Malereien in den Katakomben Roms, Freiburg 1903, S. 257. — Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, München 1885, S. 3. Zu der Darstellung der Taufe vgl. noch die Anmerkungen bei Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jh. S. 111 u. bei A. Bertram i. d. Zs. f. christl. Kunst XIII, 1900, S. 140. — A. Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Christi, Straßburg 1902. — A. Heisenberg, Grabeskirche u. Apostelkirche, zwei Basiliken Constantins, Leipzig 1908, II, S. 237.

[27] A. Bauer u. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik: Denkschriften der Wiener Akademie, phil. hist. Kl., LI, 1906, S. 169. Der ursprüngliche Kanon wiederhergestellt mit Hilfe einer lateinischen Übersetzung des Barbarus, der die Beischriften für die (fehlenden) Miniaturen bringt.

[28] Abb. bei J. Clédat i. d. Bulletin de l'institut français d'archéologie orientale II, 1902, pl. V. Über die Kirche A. Butler, Ancient coptic churches p. 364. Vgl. Cabrol, Dictionnaire I, p. 2350.

[29] H. Omont, Notice sur un très ancien manuscrit grec de l'évangéliaire de Saint Matthieu: Notices et extraits des man. de la bibl. nat. XXXVI, 1901, p. 599. — Ders., Peintures d'un man. grec de l'évangile de Saint Matthieu: Fondation Piot. Mémoires et mon. VII, 1900, p. 175, pl. XVI. — Ders., Fac-Similés des min. des plus anciens man. grecs de la bibl. nat., Paris 1902, pl. A, I, p. 2. — Ant. Munoz, Cod. purpur. sinopens.: Nuovo bullettino di archeologia cristiana XII, 1906, p. 215. — G. Swarzenski, Eine neuentdeckte altchristliche Bilderhandschrift des Orients: Kunstchronik XII, 1900, Nr. 10.

[30] Abb. Nuovo bullettino XII, pl. VII.

Kutlumusi, Xenophontos an, reicher in Dionysiu und Dochiariu, zehn Täuferszenen in der Trapeza zu Lawra, etwa zwanzig in der Trapeza zu Dionysiu[31]. Hier ist die griechisch-legendarische Erzählung von dem Täufer zugrunde gelegt — und entsprechend findet sie sich nun auch in byzantinischen Bilderhandschriften. In dem Cod. graec. 74 saec. XI der Bibl. nat. zu Paris sind die beiden Auffindungen dargestellt — und es ist auffällig, daß hier nicht nur das Haupt, sondern eben ein ganzer Leichnam abgebildet ist, in Cod. graec. 1528 saec. XII ist auch der Fund des heiligen Hauptes in der Höhle von Emesa geschildert[32]. In dem griechischen Menologium der Synodalbibliothek zu Moskau[33] und dem fast gleichzeitigen Menologium Basilius II. in der Vaticana[34] ist ebenso die Szene dargestellt, wie das heilige Haupt von zwei Arbeitern mit Hacken aus dem Boden herausgeholt wird. Wie in der legendarischen Überlieferung so scheinen sich in der bildlichen Darstellung die verschiedenen Versionen zu vermischen.

In der nordischen Kunst wissen wir von Darstellungen aus dem Leben des Vorläufers schon in der karolingischen Zeit durch die uns erhaltenen Tituli, die die Innenwände der Basilika von St. Gallen schmückten:

Fig. 176. Die Johannistragödie im Cod. purpureus Sinopensis der Bibl. nat. zu Paris.

die Verkündigung der Geburt des Täufers, Zacharias im Tempel, die Namensgebung durch Zacharias, die Taufe Christi, der Tanz der Salome und der Tod des Johannes waren hier abgebildet[35].

In karolingischen Handschriften finden sich nur die Kindheitsgeschichten und die Taufe, die Verkündigung der Geburt und Zacharias im Tempel im Harley-Evangeliar, im Evangeliar von Soissons und im Drogosakramentar, die Taufe in den beiden letzten Handschriften und im Sakramentar von Autun,

---

[31] Vgl. die Angaben bei H. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, S. 135, Anm. 1, 278, 281, 285.

[32] Vgl. Rohault de Fleury, Les Saints de la messe et leurs monuments. St. Jean Baptiste pl. XII, p. 94. — Ausführlich behandelt die Jugendgeschichte des Täufers in einer ganzen Reihe von Handschriften die Homiliensammlung über die Jungfrau (Paris, Bibl. nat., Cod. graec. 1208). Vgl. Bordier, Description des peintures contenues dans les manuscrits grecs de la Bibl. nat., Paris 1883, p. 162.

[33] D. K. Tráneff, Min. du ménologe grec du XI^{e} siècle No. 183 de la bibl. synodale à Moscou, Moskau 1911. Die Hs. stammt vom Berg Athos. Kondakov, Hist. de l'art byzantin II, p. 109 sieht in ihr eine Kopie des Menologium des Basilius, nach Delehayse, Analecta Bolland. XIV, p. 404 geht sie nur auf die gleiche Quelle älterer *βίοι* zurück.

[34] Il menologio di Basilio II. (Codices e Vaticanis selecti VIII), Turin 1907, Text I, p. 113, Tafelband II, pl. 420.

[35] Abgedruckt von D. Dümmler i. d. Poëtae lat. aevi Carol. II, p. 480. — Kraus, Christl. Inschriften der Rheinlande II, Nr. 19, S. 10. — Vgl. Leitschuh, Gesch. d. karolingischen Malerei, S. 341. — Steinmann, Die Tituli u. d. kirchliche Wandmalerei im Abendlande v. 5. bis zum 11. Jh. [Beitr. z. Kunstgeschichte N. F. XIX, 1892), S. 106.

die Namengebung nur im Drogosakramentar. Der Schlußakt des Johannesdramas kommt in der großen karolingischen Buchmalerei noch nicht vor. Die Szene wird dafür in der ottonischen Kunst mit Vorliebe und ausführlich geschildert und jetzt in die einzelnen Momente aufgelöst, so in der Evangelienhandschrift Ottos III. im Domschatz zu Aachen[36] und im Cod. Cim. 58 zu München[37]; zuerst tanzt Salome vor Herodes, dann wird das Gefängnis mit dem Leichnam sichtbar (in der Münchener Hs. steht der Henker daneben), endlich überbringt Salome das Haupt des Johannes der Herodias. Erst vom Ende des 1. Jahrtausends stammt wohl auch die Folge in einem Evangeliar von Chartres, das den Tanz, die Hinrichtung, die Darbringung des Hauptes und endlich das Begräbnis zeigt[38] (Fig. 177). Der Tanz der Salome, die Enthauptung des Täufers, die Darbringung seines Hauptes und eine Szene, die nur als Begräbnis des Johannes gedeutet werden kann, findet sich in der Bibel von Farfa (Rom, Cod. Vatic. lat. 5729)[39]. Wenn man die Deutung der Wandgemälde in dem nördlichen Seitenschiff der Peterskirche zu Werden (s. o. S. 82) auf Geschichten aus dem Leben des Vorläufers annehmen will, so haben wir schon aus dem 10. Jh. auch eine erste monumentale Darstellung erhalten.

Auf einen sehr merkwürdigen und frühen Zyklus von Wandmalereien möchte ich hier hinweisen, der wohl noch dem 11. Jh. angehört und sich in der kleinen Kirche zu S. Zeno bei Castellino am Gardasee befindet. Das nördliche Seitenschiff enthält hier eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Täufers. Der Zyklus ist nur zum Teil erhalten. Es sind zwei Streifen mit Darstellungen übereinander gegeben.

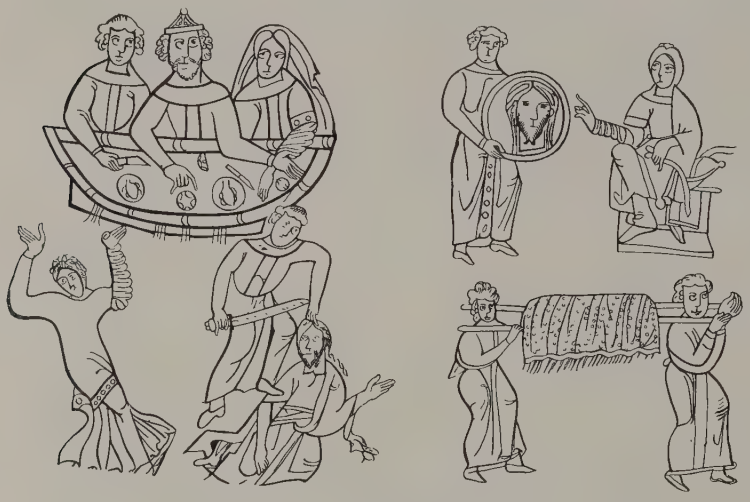


Fig. 177. Legende Johannis des Täufers in einem Evangeliar von Chartres.

Das erste Bild zeigt die Verkündigung. In dem Tempel, der durch einen runden Bogen angegeben ist, steht vor dem viereckigen Altar in langem, bis auf die Füße fallendem rotem Gewand Zacharias, bezeichnet als SACHARA, als weißbärtiger Greis, beide Hände erhoben, in der Rechten ein Weihrauchfaß schwingend. Von oben rechts erscheint die Halbfigur eines Engels in grauem Gewand, bezeichnet als ANGELUS DOMINI, eine Tafel haltend mit der Inschrift: . . . NETI MEAS SACHARIA QUONIAM EXAUDI TRET?S (so).

Links hinter der Pforte des Tempels eine Menge Volk in roten Beinlingen, lila Rock und braunrotem Mantel. Daneben links am Rande ein Weib in grünem Rock, die rechte Hand erhebend.

Darunter das Martyrium des h. Johannes. Zur Linken steht hier ein Henker in blauschwarzen Beinlingen und rotem Knierock, in dem rechten Arm über dem Haupt das Schwert erhebend, mit der linken Hand hält er beim Schopf den Täufer, der sein bärtiges Haupt neigt und sich aus der rundbogigen Tür des Kerkers hervorbeugt. Seine beiden Hände sind gefesselt. In den oberen Ecken große geflügelte Engel. Die oben befindliche Inschrift SPICULATORES deutet darauf hin, daß ursprünglich noch Zuschauer vorhanden waren.

Über der Apsis sind dargestellt die Szenen der Geburt und der Namengebung. In der ersten Szene unter einer Architektur mit rotem Dach, auf dem Lager lang ausgestreckt, ist die Mutter Elisabeth dargestellt, die rechte Hand erhebend, vor ihr liegt eingewickelt der kleine Johannesknabe. Von rechts her nähern

[36] Abb. bei BEISSEL, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Taf. IX.

[37] VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, S. 47 mit Gegenüberstellung der beiden Abb. — LEIDINGER, Miniaturen aus Hsn. der Hof- u. Staatsbibliothek München I, Taf. 28. Über die weiteren Szenen aus der Gesch. d. Johannes in ottonischen Handschriften: VÖGE S. 233.

[38] DAFFNER, Salome S. 43. Abb. danach oben Fig. 177.

[39] DAFFNER, Salome S. 51.

sich zwei dienende Frauen, die eine mit einem Tuch, die andere mit einem Gefäß. In der zweiten Szene sitzt an einem weißen Tisch, in hellblauem Untergewand und rotem Mantel Zacharias, der mit zwei Fingern der Linken ein Blatt hält und auf dieses mit der Rechten schreibt. Vor ihm steht eine männliche Gestalt(!), den kleinen Johannes an die Brust drückend, hinter ihm eine Frau und zwei andere Personen, von denen die eine auch sicher wieder eine männliche ist.

Rechts über dem Bogen, nach dem Hauptschiff zu, ist wohl die Predigt des Täufers dargestellt. Johannes steht in langem, gelbem, fellartigem Gewande, bärtig und mit bläulichen Haaren, in beiden Händen eine Tafel haltend (auf dieser von der Inschrift nur in Zeile 3 und 4 erhalten die Silben: RANT und ENG). Zur Rechten eine Volksmenge, zu vorderst drei Gestalten; die erste in blaurotem Gewand und rotem Mantel, beide Arme vor der Brust übereinander gekreuzt. Neben ihr noch zwei andere Gestalten, lebhaft disputierend. Die übrigen Szenen dieses Zyklus sind leider verschwunden.

In voller Ausführlichkeit bringen in plastischer Sprache aus dem 12. Jh. die Bernwardsäule zu Hildesheim und die Erztüren von Verona die dramatische Hauptszene der Johannestragödie mit dem Tanz der Salome und der Überbringung des Hauptes als dem Mittelpunkt. In Hildesheim wie in der Bibel von Farfa zeigt hier die tanzende Salome dieselbe seltsam schlenkernde Bewegung mit gleichsam in den Gelenken gelösten Gliedmaßen wie die Figur in St. Maria im Kapitol. Dieselben Szenen finden sich dann auf einem der Kapitäle aus dem Kreuzgange der Daurade zu Toulouse[40], im Hortus deliciarum und in einer großen Zahl von Bilderhandschriften des 12. und 13. Jh.

Von den späteren Zyklen seien hier genannt der an der Nordwand des Chores im Dom zu Braunschweig, der aus der ersten Hälfte des 13. Jh. einen vollständigen Zyklus, von der Verkündigung bis zur Enthauptung bringt[41], die ungefähr gleichzeitigen Darstellungen in den Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz[42]. Der Zyklus des Florentiner Baptisteriums weist 15 Szenen auf; die Erzählung schließt hier mit einer Szene, die gewöhnlich als das Begräbnis gedeutet wird, das hier im Fluß der Erzählung auch am Schluß am Platze ist, die aber wieder eine Vermischung mit der Darstellung der Auffindung des Hauptes bringt: der ganze Leib mit dem Haupt wird in einen Sarkophag gelegt oder aus ihm emporgehoben, zwei Diakonen mit Leuchtern stehen zur Seite (Fig. 178).

Fig. 178. Legende des h. Johannes Bapt. in den Mosaiken des Baptisteriums in Florenz.

Aus dem 13. Jh. bringen die Hauptszenen die Skulpturen in den Baptisterien zu Parma und Pisa. Ausgedehnte Zyklen mit der ganzen Geschichte des Täufers, die Glasmalereien in einem der Fenster der Kathedrale von Bourges[43], das Tympanon der Porte St. Jean Baptiste an der Kathedrale zu Meaux[44], endlich das Hauptportal der Kathedrale von Lyon[45], wo am Sockel in 16 Szenen von der Verkündigung an Zacharias ab die Geschichte des Johannes, der zugleich der Patron der Kirche ist, zur

---

[40] ERNEST ROCHACH, Hist. graphique de l'anc. province de Languedoc, Toulouse 1904, p. 334. — RACHON, Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse, 1912, Nr. 471, p. 197.

[41] H. DETZEL, Christliche Ikonographie II, S. 444. Noch später als Braunschweig sind die Wandmalereien in der Johanniskapelle zu Brixen (BORRMANN, Aufnahme mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien S. 4 Text. — DAHLKE, Roman. Wandmal. in Tirol: Repertorium VI, 1883, S. 121. — ATZ, Kunstgeschichte v. Tirol u. Vorarlberg S. 369.

[42] A. PÉRATÉ in Les Arts 1908, p. 8. — G. CLAUSSE, Basiliques et mosaïques II, p. 219. — VENTURI, Storia dell' arte Italiana V, p. 223. — Abb. bei ROHAULT DE FLEURY, Les Saints de la messe. St. Jean Baptiste pl. II.

[43] MARTIN et CAHIER, Monographie de la cathédrale de Bourges, Paris 1842, I. Vitraux, p. 278.

[44] A. BOINET, Les sculptures des portails de la cathédrale de Meaux: Revue de l'art chrétien 1912, p. 192.

[45] LUCIEN BÉGULE, Monographie de la cathédrale de Lyon, Lyon 1880, p. 163, pl. I. Ein vollständiger Zyklus aus dem Leben des Täufers noch in den Glasmalereien von St. Jean de Lyon (vgl. L. BÉGULE, Les vitraux du moyen âge et de la renaissance de la région Lyonnaise, Paris 1911, p. 37 m. Abb.).

Darstellung kommt. Den Schluß bildet hier die Szene, wie die Jünger des Täufers seinen Leichnam in einem mit Eichenlaub geschmückten Sarkophag niederlegen.

Die Mosaiken mit den Darstellungen aus der Legende des Täufers in San Marco zu Venedig[46] gehören schon dem 14. Jh. an, sie zeigen aber noch die alte byzantinisch-orientalische Tradition. Auf dem einen der Halbrundbilder das Gastmahl des Herodes und der Tanz der Salome, auf dem anderen (Fig. 179) drei Szenen: die Enthauptung des Täufers, Salomo, ihrer Mutter das Haupt des Täufers darbringend und endlich der Schlußakt, der durch die Inschrift: HIC SEPELITUR CORPUS S. JOHANNIS BAPT. deutlich als die Begräbnisszene gekennzeichnet ist. Die Darstellung ist für die Deutung des Vorganges in St. Maria im Kapitol von besonderer Bedeutung. Zwei Männer sind im Vordergrund beschäftigt, einen länglichen, mit Stricken umwundenen Gegenstand, den kopflosen Leichnam des Täufers, in einen Sarkophag zu versenken — und in Köln erscheint der eine Träger, der sich von hinten her über den Rand des Sarges beugt, fast wie eine Fortsetzung des toten Körpers. Dahinter

Fig. 179. Legende des h. Johannes Bapt. in den Mosaiken von San Marco in Venedig.

stehen drei deutlich als Geistliche in ihrer Tracht, der mittlere auch in der Tonsur, gekennzeichnete Gestalten, eine auffällige Übertragung auch der kirchlichen Zeittracht auf die Gestalten des Neuen Testamentes. Die beiden bärtigen Figuren würden dann Andreas und Johannes, die beiden Jünger des Täufers, darstellen sollen. Im ganzen haben wir hier eine ausgesprochene Parallele zu jenem Kölner Wandgemälde vor uns.

Jene letzte, der griechischen Legende des Täufers entnommene Szene von der Auffindung der Reliquien kommt auf keinem dieser Werke vor, sie gehört sonst ganz dem Osten an. Die Geschichte des Vorläufers schließt in den meisten Zyklen mit seinem Tode oder seinem Begräbnisse. Erst der ersten Hälfte des 14. Jh. gehört der Zyklus in Campione im Tessin an, wo diese letzten Kapitel auch Darstellung gefunden haben. In der Kirche der Madonna dell' Annunziata ist in dieser italienischen Enklave, Lugano gegenüber, in elf Bildern

[46] P. SACCARDO, Les mosaïques de Saint-Marc à Venise, Venedig 1897, p. 258. In der Kapelle des Baptisteriums (die Mosaiken erst unter Andrea Dandolo 1343—1354 entstanden). Vgl. DAFFNER, Salome p. 71. — Das Gastmahl und der Tanz, auch bei G. SCHLUMBERGER, L'épopée Byzantine I, p. 5, 9. — Farbig bei P. MOLMENTI, Storia di Venezia nella vita privata I, p. 108, pl. VI. — DIEHL, Etudes byzantines p. 143. Über weitere Darstellungen: H. v. d. GABELENTZ, Die kirchliche Kunst des italienischen Mittelalters S. 51.

die Geschichte des Täufers geschildert. Am Schluß folgt das Begräbnis des Johannes, dann Johannes im Limbus, endlich ein Bild, das Rahn nicht zu deuten wußte: vor einem offenen Sarkophag, in dem eine Leiche liegt, ein König mit einem barhäuptigen Alten, auf der anderen Seite noch eine Figur. Es scheint hier, mit verschiedenen deutlichen Mißverständnissen des Malers, der die Szene nicht verstand, die Geschichte der einen Auffindung der Reliquien des Täufers vorzuliegen[47].

So bleibt jene letzte Szene aus dem Mittelgewölbe der Krypta von Maria im Kapitol in der abendländischen Ikonographie isoliert und nur ein auffälliges Dokument für eine ganz sporadische Übertragung und Aufnahme orientalisch-byzantinischer Vorbilder.

Die Seitenkapellen.

Gleichzeitig mit den Malereien der Mittelkapelle ist die erste Ausmalung der Apsidiolenkuppel der Ostkapelle des nördlichen Seitenschiffes (Fig. 180, Tafelband Taf. 18) entstanden.

Fig. 180. Köln, St. Maria im Kapitol. Wandgemälde in der Apsis des nördlichen Seitenschiffes der Krypta.

Hier sind zwei Schichten übereinander erhalten, eine hochgotische Krönung Mariä in der Mandorla aus dem 14. Jh. über einer romanischen Darstellung des Abendmahls Christi, verbunden mit der Legende (Auferweckung?) eines Heiligen.

Nach Färbung und Zeichnung der Gestalten und der Architektur ist diese ältere Darstellung von denselben Händen, die die Mittelkapelle ausgemalt haben.

---

[47] Vgl. J. R. Rahn, Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz: Mitteilungen d. antiquar. Gesellschaft in Zürich XXI, I, 1881, S. 20. Die Unterschiebung eines anderen Leichnams, die Acta SS., 24. Juni, IV, p. 741 berichtet wird, auf die Rahn hinweist, scheint mir hier weniger glaublich als ein Mißverstehen und ein Vermischen zweier Szenen bei dem Maler. Vgl. auch K. Escher, Untersuchungen z. Geschichte der Wand- und Deckenmalerei i. d. Schweiz (Studien z. deutschen Kunstgesch. VII), Straßburg 1906, S. 24, S. 137. — Rahn, Kunst- und Wanderstudien i. d. Schweiz, S. 201. — Gerspach in L'Arte V, p. 161.

Der blaue Grund war, nach Resten am unteren Rande des Bildes zu schließen, wie das Bogenfeld der Südwand der Mittelkapelle mit einem roten Streifen eingefaßt. Die Fläche wird durch eine den unteren Bogen parallel geführte, links aus Gebäuden, rechts aus Arkaden gebildete Architektur in eine untere Bildzone und durch ein mit seiner Spitze auf dieser stehendes, als oben offenes halbes Spitzoval (Mandorla) gebildetes Schriftband in eine obere Bildzone eingeteilt.

In dem oberen Felde sitzt hinter einem ovalen Tische Christus, das leicht auf die rechte Schulter geneigte und nach unten blickende Haupt mit kurzem Bart und langem rötlichem Haar von blauem, gelb gekreuztem Nimbus umstrahlt. Das Gewand mit halblangen Ärmeln und eckigem Halsausschnitt ist verblaßt, während sich die rotbraune Farbe des Mantels erhalten hat, der augenscheinlich von der linken Seite vorn um den Leib geschlungen in den Rücken geführt zu denken ist, wo er von der linken Schulter herabfällt und die linke Brust und den linken Arm verdeckt, von dem nur die Hand aus dem Mantel herauskommt. Sie weist mit ausgestreckten Fingern (oder greift) nach einem mit Brocken (Brot) besetzten Teller, neben dem noch ein zweiter Teller auf dem Tische zu sehen ist, während die seitwärts ausgestreckte Rechte ein Spruchband hält, das, die Schrift des Ovals unterbrechend, schräg links in die untere Zone herabhängt. Es enthielt untereinander geschrieben die Buchstaben . . . . . TENIDI LEC(?) — E(?)M (jetzt, 1912, nicht mehr sichtbar).

Links von Christus sind innen, vom Tisch bis zum Kuppelrande, den Bogen des Ovals entlang, mit den von gelben Kreisnimben umgebenen Köpfen übereinander angeordnet, die Halbfiguren von sechs meist bärtigen Aposteln, die alle wie Christus nach rechts unten in der Richtung des Spruchbandes blicken. Ihnen entsprechen rechts die ebenso angeordneten Halbfiguren von fünf (oder sechs ?) weiteren Aposteln, die ihren Blick nach derselben Stelle richten. Das ovale, von schwarzen Linien eingefaßte verblaßte Band trägt in braunen Majuskeln folgende Inschrift:

Inschrift auf der linken Hälfte: IIC(?)E(?).A.T(?) . . . V : AD (hier unterbricht das Spruchband Christi die Schrift) GENAM.

Rechte Hälfte: AGNI VOCATI SVNT.

Der untere Bildgürtel wird in seiner linken Hälfte durch zwei Gebäude, in der rechten durch eine auf vier ursprünglich gestreiften Säulen ruhende Rundbogenarkade eingeteilt, von der die äußere Säule rechts von der Bordüre der zweiten Schicht verdeckt ist. Die äußere, von einem gedrückten Rundbogen gedeckte Arkade links nimmt die Mitte des Bildes ein, und von ihrem Scheitel gehen die beiden Bahnen des Spitzovals hoch. Unter ihr steht auf einfachem Sockel ein kastenförmiger Altar mit Deckplatte. Nach rechts setzt sich die Arkade in einem langen, von ganz flachem Bogen überspannten Felde fort. Hier sitzt auf einem länglichen braunrot gestrichenen Kasten (Sarkophag?) in verblaßtem Gewande und ursprünglich wohl rotbraunem Mantel mit gelbem Kreisnimbus, ein bärtiger Heiliger, aufgerichtet mit zurückgelegtem Haupte nach oben zu Christus blickend und betend die offenen Hände zu ihm emporstreckend. Rechts daneben stehen zwischen dem Sarkophage und der Säule en face zwei tonsurierte Geistliche in verblaßten Gewändern und blicken auf den Heiligen. Das Feld rechts ist schmal und oben von gedrückten Rundbogen abgeschlossen. Es enthält drei stark beschädigte Männergestalten, die, fast en face gegeben, hintereinander aufgereiht stehen und ebenfalls nach dem betenden Heiligen hinzublicken scheinen. Alle drei Arkaden deckt ein durchgehendes schmales, rotes, quadriertes Dach.

An die Arkade mit dem Altar in der Mitte lehnt sich links ein Langbau, dessen erhaltenes Obergeschoß von fünf rotbraun gestrichenen schmalen Rundbogenfenstern durchbrochen ist, über denen sich auf einem Gesims ein quadriertes Satteldach erhebt. Dann folgt nach links ein leeres Feld, in dessen blauen Grund das von Christus gehaltene Spruchband herabhängt. Jenseits desselben kniet, nach rechts gewandt, mit aufwärts gerichtetem Haupte ein bärtiger Heiliger, die Hände im Gebet erhebend. Den Abschluß bildet links ein mit quadriertem rotem Satteldach gedeckter Langbau.

Das von der oberen Bildfläche in die untere hineinragende Spruchband verbindet Christus mit den unten dargestellten beiden Szenen, die offenbar der Legende desselben Heiligen angehören, auf den links sich die Blicke des Herrn und der Apostel senken.

Diese Schicht ist, wie schon gesagt, in hochgotischer Zeit mit einer Krönung Mariä übermalt worden, von der Reste in der oberen rechten Hälfte der Kuppel sich erhalten haben: Auf dem vom Mantel verdeckten linken Arm Christi ist der nimbierte spitzbärtige Kopf des en face gegebenen Herrn zu sehen,

auf dem Tisch rechts sein dunkelroter Mantel mit eckigem Halsausschnitt. Der Mantel wird vom rechten Arm hochgehoben, mit dem Christus die mit gotischen Dreipaßzinken gezierte Krone der in roter Vorzeichnung im Oberkörper erhaltenen, ebenfalls von vorn gesehenen Jungfrau auf das lange blonde Haupthaar setzt. Über dem Haupte des romanischen Christus setzt eine nach ihren Farben zur gotischen Darstellung gehörende Mandorla (von innen nach außen: gelb-blau-grün-braungelb-braunrot) an, die bis zu dem Dach der romanischen Arkaden herunter erhalten ist. In dem rechts von diesem Mandorlafragment gebildeten Zwickel läuft quer ein nach unten gebogenes schmales Band, offenbar der Rest des Spruchbandes eines Evangelistensymboles, hier also des Johannesadlers. Unterhalb desselben, das rote Dach überschneidend, ein Nimbus und links unterhalb davon, auf dem Ansatz der die mittlere und die rechte Arkade deckenden Bogen, über der Säule, ein zweiter. Beide haben offenbar zu stehenden Heiligengestalten gehört. Die ganze rechte Hälfte des Außenbogens der Kuppel entlang, von der linken Gruppe der Apostel bis zur Mitte der unteren Bildzone hat sich der Rest einer schönen, auf roter Bahn laufenden gelben Ranke mit blaugrünen Weintrauben erhalten, die ebenfalls nach Farbe und Zeichnung zur Krönung Mariä gehört.

Fig. 181. Köln, St. Maria im Kapitol. Wandgemälde aus der Apsis des südlichen Seitenschiffes der Krypta.

Im Unterschiede zur jüngeren Schicht sind auf der älteren alle Nimben und Bogen, dazu verschiedene Hilfslinien — auf einer solchen stehen z. B. alle Kapitäle des unteren Bildgürtels — in den Putz eingekratzt.

Apsidiolenkuppel der Ostkapelle des südlichen Seitenschiffes (Fig. 181. — Tafelband Taf. 18).

Kreuzigungsgruppe.

Der Malgrund ist der gleiche wie an den besprochenen Gewölben: auf dem rauhen Verputz ein Gipsmörtelverputz, der offenbar nicht bemalt war, darüber ein Kalkanstrich, der ebenfalls keine Spuren von Malerei erkennen läßt, darüber ein zweiter Kalkanstrich mit der Malerei. Ursprünglich sind von dieser scheinbar nur die rohen, gleichzeitig nebeneinander gezogenen roten und schwarzen Konturen, ein paar gelbe Linien im Kreuz und der gelbe Anstrich des Haares Christi und des Johannes, sowie das schwarze Kreuz im Nimbus des Herrn. Die einzigen größeren farbigen Flächen, die Mäntel der Maria und des Jüngers, von einem schmutzigen Grauviolett, scheinen nach der Art der Modellierung im 17. oder 18. Jh. erneuert oder übermalt zu sein.

Auf einer kleinen, kegelförmigen Erhöhung steht das Kreuz mit verbogenem Querbalken, in den ebenso wie in das Hauptstück zwei gelbe Innenlinien gezogen sind. Über letzterem ist ein trapezförmiges Schild

mit den Buchstaben I. N. R. I. angebracht. Nach der schlaffen, leichtgebogenen Linie der Arme zu urteilen ist der Korpus auf einem Suppedaneum stehend zu denken. Die Haltung ist bis auf eine kleine Ausbiegung der rechten Hüfte gerade, die Füße sind nebeneinanderstehend gezeichnet, doch überschneidet der linke Unterschenkel den rechten teilweise. Um die Hüften hängt ein kurzes Lendentuch, vor dem Leib in einem Knoten gebunden. Aus den Wundenmalen der Hände und der rechten Seite fließt das Blut in roh hingeworfenen Schlangenlinien. Zu Füßen des Stammes kniet links und rechts eine weltliche Gestalt, offenbar ein Donatorenpaar. Rechts der kleinere Donator in engärmeligem Gewand und Mantel, mit dem am Ende des 13. Jh. aufkommenden, mit zwei Bändern gebundenen Kopftuch. Links die größere Frau in engärmeligem Kleide, auf dem Kopfe die vom Schleier gehaltene Haube. Beide erheben betend die aneinandergelegten Hände.

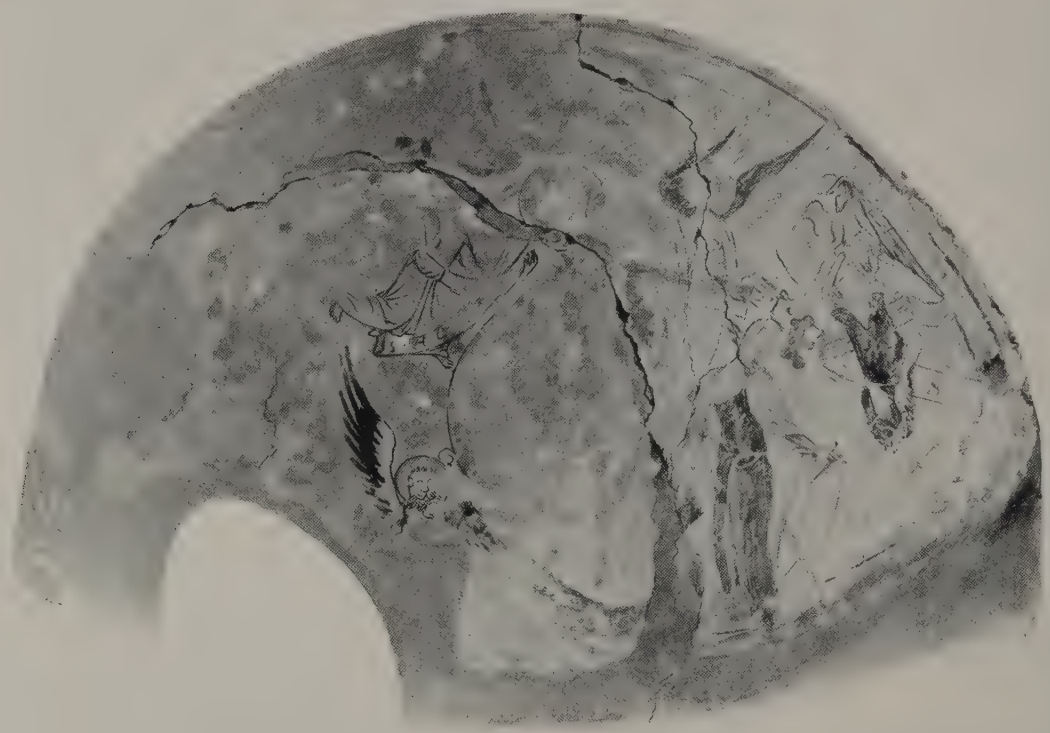


Fig. 182. Köln, St. Maria im Kapitol. Wandgemälde in der Apsis des nördlichen Kreuzflügels der Krypta.

Unter dem Querbalken steht links Maria, rechts der Jünger Johannes. Maria, in Dreiviertelansicht, hält betend die gefaltenen Hände vor der Brust und blickt zu ihrem Sohne auf, der das bärtige Haupt mit den blonden Locken auf die rechte Schulter geneigt hat. Sie trägt über dem engärmeligen Gewande einen kaselartigen, grauvioletten Mantel, der auch um das Haupt gezogen ist. Johannes ist von vorn gegeben. Er legt klagend das blondgelockte Haupt in die Rechte, während die Linke den schmutzig-grauvioletten Mantel faßt, der die linke Brust verdeckt und vor dem Unterkörper in einem Faltenzuge hochgenommen ist.

Das Gemälde gehört nach dem Duktus des Corpus, den langen Gestalten und nach den Stifterbildnissen wohl der Zeit nach 1200 an, zeigt aber noch nichts von dem dann sehr bald in Köln auftretenden Stil der eckigen und spitzen Falten.[48]

Kuppel der Apsidiole im nördlichen Kreuzflügel (Fig. 182).

Auf dieser Kuppel kamen im Herbst 1906 beim Abklopfen der sie bedeckenden Tünche Reste dreier verschiedener, übereinander gemalter Darstellungen zum Vorschein.

[48] Abb. in den Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 253.

1. Von der ältesten Schicht sind erhalten in der Mitte rechts zwei Bruchstücke zweier konzentrischer eiförmiger oder kreisrunder Mandorla-Doppelstreifen, davon der innere gelbgefüllt, rechts neben diesem ein nach rechts unten laufendes Spruchband mit den Buchstaben S. I. H . . NES (?). Von dem Adler des Johannes, zu dem dies Spruchband gehört, ist ein Stück Kontur des Leibes zu sehen mit der Klaue, die das Spruchband hält, ferner die deutliche Spur von einem Flügel desselben am Rande der Kuppel.

Alle diese Fragmente, Reste einer von den Evangelistensymbolen umgebenen Majestas Domini (oder des Lammes) in der Mandorla, sind in schwarzen, gelb ausgelegten Konturen erhalten.

2. Über die erste Schicht ist ein neuer Kreidegrund gelegt und auf diesen eine große Kreuzgruppe gemalt. Davon ist erhalten: vom Kreuzesstamm in der Mitte der rechte gelbliche Arm des Querbalkens,

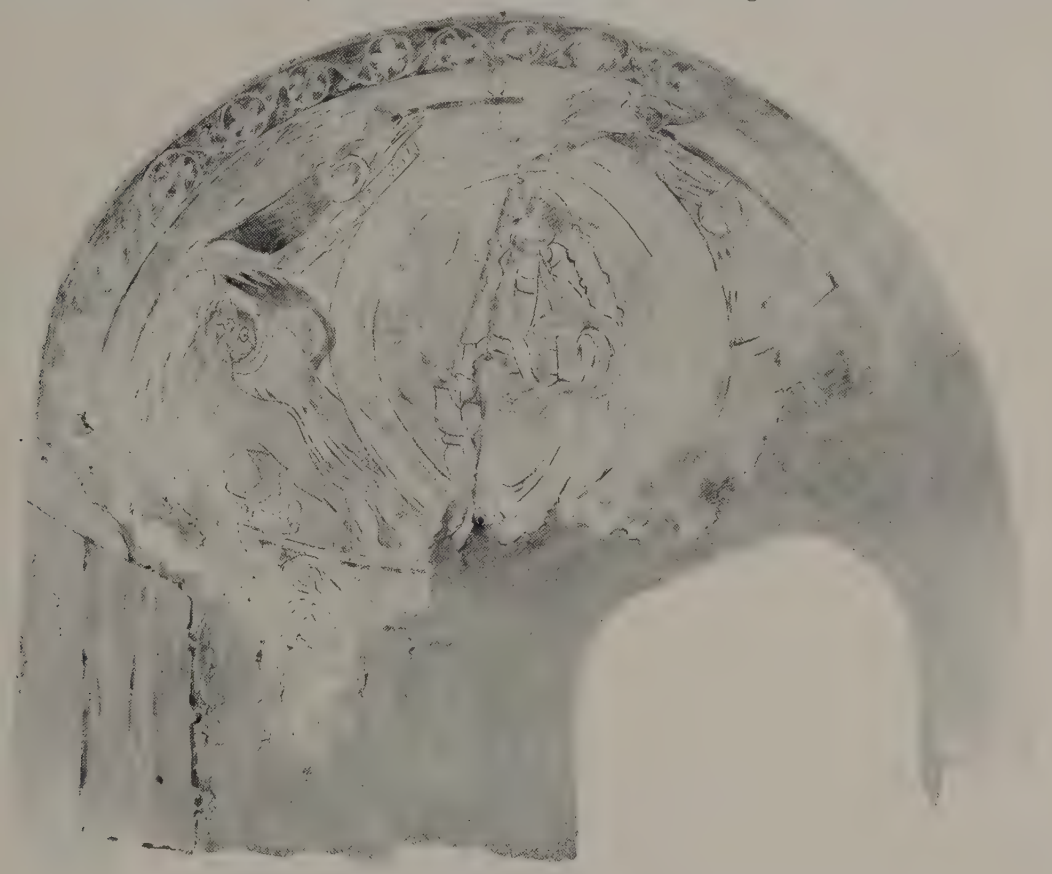


Fig. 183. Köln, St. Maria im Kapitol. Wandgemälde in der Apsis des südlichen Kreuzflügels der Krypta.

auf ihm die Halbfigur eines Engels mit gelbem Nimbus und weiß-roten Flügeln. Diesem entspricht auf der anderen Seite ein ebenso angeordneter Engel, von dem nur Reste der Flügel und Spuren des nimbierten Kopfes erhalten sind. Schräg am Fuß des Kreuzesstammes liegt ein Stifter in rotem Gewand mit betend erhobenen Händen.

Unter dem rechten Querarm des Kreuzes, von dessen Korpus nichts erhalten ist, steht in rotem, mit gelbem Strick gegürtetem Gewand und gelblichem, vor der Brust geknöpftem Mantel die Gestalt der Synagoge. Eine Krone, aus drei gelben romanischen Blättern, fällt ihr nach rechts vom Haupte, welches, von einem gelben Kopftuch verhüllt, auf die linke Schulter sich neigt. Zu ihren Füßen liegt rechts der Wimpel der Fahne, deren gebrochener Stab quer über den Körper geht und von der Rechten gehalten worden zu sein scheint. Rechts von ihr hängt an einer kleineren crux immissa, deren Querholz ihm im

Rücken unter den Achseln hergeht, der böse Schächer in rotem, ärmellosem Rock, mit niedrigem Hut auf dem bärtigen Kopf. Rechts oberhalb von diesem erscheint ein Teufelchen mit vier Flügeln, das mit dem einen geflügelten Bein auf dem Hut, mit dem anderen auf dem Bart des Schächers steht. Es zieht diesem, der mit geschlossenen Augen den Kopf nach oben rechts wendet, die Seele in Gestalt eines teilweise erhaltenen kleinen Menschenkörpers aus dem Munde.

Ursprünglich war also hier eine große Kreuzgruppe vorhanden: in der Mitte am Hauptkreuz Christus, zu Füßen des Stammes ein Stifter, rechts unter dem Kreuz die Synagoge, links die Ecclesia, an kleineren Kreuzen rechts vom Kreuz Christi der böse Schächer, dessen Seele ein Teufel zur Hölle führt, links der gute Schächer, dessen Seele wohl ein Engel gegen Himmel trug.

Die Konturen dieser Malschicht sind rot, mit nachträglicher schwarzer Verstärkung, die Flächen gelb angelegt, zum Teil rot übermalt.

3. Von der jüngsten Schicht, die wiederum wie die älteste mit einer Majestas (oder dem Lamm) in der Mandorla mit den Evangelistensymbolen bemalt war, ist links unten die obere Hälfte des Marcuslöwen erhalten, mit schwarzen Schwungfedern an den weiß-roten Flügeln. Nach Färbung und Zeichnung gleichzeitig mit diesem ist über ihm ein knieender Matthäusengel, der ein Spruchband vor sich hält, auf dem die Buchstaben MAT(thäus) zu lesen sind. Von der Mandorla, zu der diese beiden Evangelistensymbole gehörten, haben sich nur Reste ihres blauen Grundes erhalten.

Die Datierung dieser drei Malereien ist nicht ganz einfach. Die älteste dürfte noch derselben Zeit wie die Bemalung des mittleren, östlichen Kryptaarmes angehören. Die zweite gehört ersichtlich noch in das zwölfte Jahrhundert oder den Anfang des dreizehnten, aber vor dem Eintreten des eckigen und zipfeligen Stiles; die dritte einer nur wenig späteren Epoche. Diese verschiedene Bemalung zeigt, wie innerhalb eines relativ kurzen Zeitraumes die romanische Kunst sich selbst verbessert, keineswegs mit Restaurationen des Vorhandenen, sondern in rücksichtslosem Übermalen und Neuschöpfen.

Kuppel der Apsidiole im südlichen Kreuzflügel (Fig. 183).

Auch diese Kuppel wurde im Herbst 1906 von der Tünche befreit. Es kamen zwei übereinandergemalte Darstellungen zum Vorschein.

1. Die ältere Bemalung ließ sich größtenteils erhalten: Der thronende Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistensymbolen. In einer eiförmigen, aus mehreren verblaßten Streifen gebildeten, blau grundierten Mandorla sitzt auf einem Thron mit hoher Lehne Christus, mit gelb angelegtem Gewand und Mantel bekleidet, das blondgelockte Haupt mit dem kleinen Barte vom Kreuznimbus umgeben. Die Linke hält das Buch des Lebens auf dem Knie, die Rechte, die wohl zum Gesicht erhoben war, wird von der Übermalung verdeckt. Links unten schreitet von der Mandorla fort, mit gewendetem, en face gegebenem Kopfe, der große gelbe Marcuslöwe. Die rötlichen Flügel stehen ausgebreitet um den kreisrunden Nimbus. Vom Spruchband, das die Vorderpranken hielten, ist ein Teil erhalten mit den Schlußbuchstaben [S. MA]RCVS. Über dem Löwen wurde von dem zum gleichen Bilde gehörenden Engel des Matthaeus der Kopf mit rötlichem Haar und gelbem Nimbus und das von den Händen vorgehaltene Spruchband mit der Inschrift: S. MATTHEVS herausgeklopft. Ferner wurde im Zwickel rechts oben der gelb angelegte, mit rückwärts gewendetem Kopfe von der Mandorla wegschreitende Adler des Johannes mit hochstehenden Flügeln bloßgelegt. Die Inschrift auf dem von seinen Klauen gehaltenen Spruchband ist erloschen. Vom Stier des Lucas war nichts erhalten.

Gleichzeitig mit dieser Majestas Domini ist das Fragment einer nicht in der Achse der Mandorla, sondern in der vom Fenster freigelassenen Zylinderfläche stehenden Kreuzgruppe. Außer dem merkwürdig schneckenförmig gewundenen rechten Querholz des Kreuzes mit dem rechten Unterarm des Corpus hat sich darunter nur noch der Kopf der Maria erhalten.

2. Über der Majestas Domini war das von den Evangelistensymbolen umgebene Lamm mit der Kreuzesfahne gemalt. Vom weißen, nach links schreitenden Lamme, das eine kleinere runde Glorie umgab, wurde bei der Bloßlegung der unteren Schicht ein Teil des Vorderkörpers und die Kreuzesfahne mit vierzackigem rotem Wimpel und gelbem Kreuz auf der Spitze stehen gelassen, von den Evangelistensymbolen links oben der Engel des Matthaeus in blauem Gewande und rotem Mantel, mit kurzgelocktem blondem Haar und darunter vom Marcuslöwen der nimbierte Kopf samt einem hoch-

stehenden rötlichen Flügel, vom Johannesadler rechts oben der Kopf mit den seitwärts ausgebreiteten Flügeln.

Zu dieser Schicht gehört die in ihrer linken Hälfte erhaltene Weintraubenranke auf roter, gelb gefaßter Borde. Die untere Schicht der hier gefundenen Malerei stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jh., die obere aus dem 14. Jh.[49].

Während in der Krypta noch die mannigfaltigsten Reste von Wandmalereien erhalten sind, Beweise für eine wiederholte malerische Ausschmückung der Kirche, ist im Langhaus und in der Ostpartie leider gar nichts von den Resten einer monumentalen Dekoration auf uns gekommen. Der Ostchor wurde schon 1866 nach Kartons von Steinle durch Gatzke ausgemalt. Es ist wohl anzunehmen, daß sich hier unter der Tünche eine Kuppelkomposition fand. Steinle hatte aber für solche Spuren nichts übrig, ebensowenig wie bei der Ausmalung des Chores des Kölner Domes. Die übrige Kirche — Vierung, Kreuzarme, Langhaus — ist dann 1868—1871 nach Entwürfen von August Essenwein durch Matthias Göbbels, damals Kaplan in St. Maria im Kapitol, ausgemalt worden. Hierbei fanden sich an verschiedenen Stellen, sowohl im Ostbau wie an der Stirnseite des Westbaues, alte figürliche Malereien in ziemlich zerstörtem Zustande — sie wurden aber auf Veranlassung von Essenwein hier ebenso wie in Groß-St.-Martin beseitigt, ohne daß auch nur eine Kopie oder Photographie angefertigt worden wäre[50].

---

[49] Neuentdeckte Wandmalereien in St. Maria im Kapitol: Stadtanzeiger z. Köln. Ztg. v. 30. Aug. 1906, Nr. 395. — Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 1, S. 254.

[50] Nach mündlichen Mitteilungen von Göbbels, zuletzt Domkapitular in Aachen. Vgl. über die beabsichtigte Ausmalung der Seitenschiffe und des Langhauses Kölnische Zeitung v. 15. Juli 1868. Ein Heftchen (ohne Autor und Jahr): Erläuterung der inneren Ausschmückung der Hauptpfarrkirche St. Maria im Kapitol in ihren bildlichen Darstellungen. Köln, bei Friedr. Greven, enthält leider auch keine Mitteilung über jene älteren Malereien.

KNECHTSTEDEN.

Wandmalereien in der Abteikirche.

Literatur.

[Hugo], Sacri et canonici ordinis Praemonstratensis Annales, Nancy 1734, II, p. 6. — Prisac in Lerschs Niederrheinischem Jahrbuch für Geschichte und Kunst, 1844, S. 60. — Kölner Domblatt 1844, Nr. 83; 1854, Nr. 108; 1860, Nr. 188, 189. — Nachrichten über Klöster des Prämonstratenserordens, XV. Knechtsteden: Ann. h. V. N. II, S. 178. — N. Weinhagen, Beschreibung der im Kreise Neuß gelegenen Besitztümer des Herrn von Hövel in Dortmund (Abtei Knechtsteden), Köln 1860. — Mooren, Zur Geschichte der Abtei Knechtsteden: Ann. h. V. N. VII, S. 38. — Ann. h. V. N. IX, S. 311. Vgl. weiter das Register Bd. XL, S. 370. — Fr. Bock, Die Prämonstratenserkirche Knechtsteden: Baudris Organ für christliche Kunst X, S. 241. Äußere Ansicht, ebenda XI, S. 133. — Raschdorff, Die Prämonstratenserabtei Knechtsteden: Erbkams Zeitschrift für Bauwesen XXIV, 1874, S. 61. Mit 17 Abb. im Text und großer Aufnahme auf Tafel XVIII—XXI. — Kugler, Geschichte der Baukunst II, S. 324. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst, S. 323. — Ders., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, S. 73. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 167. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 64, 106, 126. — Dehio und v. Bezold, Kirchl. Baukunst des Abendlandes II, Taf. 165, 1; 171, 7; 175, 6; III, Taf. 354, 1—3. — Die Abteikirche und das Kloster Knechtsteden: Neuß-Grevenbroicher Zeitung 1889, Nr. 162, 168, 180, 186, 192, 209, 215. — Über die Restauration: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, N. F. XXVI, 1879, S. 279; XXVIII, 1881, S. 62. — Kölnische Zeitung 1901, Nr. 971. — Korrespondenzblatt der Wd. Zs. I, 1882, S. 11; II, S. 8, 19. — Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuß (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III, 3), Düsseldorf 1895, S. 27—43. — Pfarrer Schmitz, Ein Besuch in Knechtsteden, Neuß 1897. — Pfarrer Bohlen, Knechtsteden. Geschichte eines alten Prämonstratenserklosters, Neuß o. J. — F. Ehlen, Die Prämonstratenserabtei Knechtsteden. Geschichte und Urkundenbuch. Köln 1904. — Ausführliches Verzeichnis der handschriftlichen Quellen bei Ehlen a. a. O. S. 18. Im Urkundenbuch S. 1—160 sind 187 Urkunden abgedruckt.

Über die Wandgemälde.

Pausen im Zustand vor der Restauration von Jos. Renard in Kevelaer im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Ebenda farbige Aufnahme der Apsis von Ehrich und Doeringer in Düsseldorf. Abbildungen bei Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Neuß, Tafel I, S. 40, 41, 42. — Clemen, Romanische Wandmalereien, Taf. 15 (farbig). — Dehio, Kunstgeschichte in Bildern, Bd. II, Mittelalter, Taf. 42, 2.

Geschichte des Baues.

Auf dem Fronhof von Knechtsteden, dem Erbgute des Kölner Domdechanten Hugo von Sponheim, welches dieser im J. 1130 der Kirche schenkte, wurde im J. 1132 eine kleine Kirche (angusta et modica) und ein Kloster errichtet. Der erste Propst war Heribert, Scholasticus des Stiftes St. Aposteln in Köln, der in den Prämonstratenserorden eingetreten war. Nachdem Erzbischof

Bruno II. von Köln 1134 die Stiftung der Propstei bestätigt[1] und das Kloster sich rasch vergrößert hatte, schritt man schon 1138 zur Errichtung der jetzigen großen Abteikirche. Der Schöpfer des Planes und der Erbauer der westlichen Hälfte ist der in seinem letzten Lebensjahre zum Abt von Knechtsteden gewählte Christianus, der bisherige Schatzmeister des Andreasstiftes zu Köln[2]. Nach der Brüsseler Handschrift des Abtskataloges wurde der westliche Teil mit dem Westchor dem Apostel Andreas geweiht: die neue Kirche sollte ausdrücklich als eine Tochter von St. Andreas in Köln erscheinen[3].

Nach dem Tode des Christianus (1151) wurde der Bau der Kirche unter dem Propst Hermann (1151 bis 1181) durch den Aachener Propst und Dechant des Kölner Domkapitels Albertus mit einem Aufwand von 1500 Mark vollendet. Er führte den Ostteil mit den drei Türmen auf, ließ drei Glocken gießen und übernahm die Ausschmückung[4].

Im Burgundischen Kriege (1474—1477) ging auch Knechtsteden in Flammen auf. Der Abt Ludgerus von Monheim führte 1477 die nach Köln geflohenen Mönche wieder zurück, baute das Kloster wieder auf und versah die Kirche mit einem neuen Dach: an Stelle der eingestürzten Ostapsis errichtete er den spätgotischen Chor. Der Abt Leonard Teweren (1619—1666), der große Erneuerer der Macht des Klosters, ließ wiederum ein neues Dach auf die Kirche setzen, sein Nachfolger Peter Gillrath ließ sie ausschmücken. Unter dem Abt Heinrich Keuter (1769—1777) erhielt endlich die Kirche eine völlige Rokokoausstattung. Vor den andringenden Franzosen flohen im Oktober 1794 Abt und Mönche. Die französischen Soldaten, unterstützt von den benachbarten Landleuten, zerstörten die innere Ausstattung der Kirche, zerschlugen den Hochaltar und die Orgel. Die Mönche kehrten zwar 1795 zurück, aber am 7. September 1802 wurde das Kloster aufgehoben. Im Jahre 1895 wurde das Kloster von den Vätern vom H. Geist wieder bezogen.

Am 7. Juni 1869 zerstörte ein großer Brand die Klostergebäude vollständig und den Dachstuhl der Kirche. Im Jahre 1871 ließ die Königliche Regierung die Dächer neu aufbauen und weitere Sicherungsarbeiten ausführen. Als im Jahre 1878 ein weiteres Fortschreiten des Verfalls festgestellt wurde, bildete sich ein Knechtstedener Bauverein, der die Weiterführung der Restauration übernahm und sie mit Unterstützung des Staates und der Provinz durchführte. Die Kirche ist nach dem Plane von Heinrich Wiethase in Köln im Äußeren wiederhergestellt worden[5]; im Innern sind die den Einsturz drohenden Gewölbe, die Fenster, der Flurbelag erneuert. Die Klostergebäude sind erst seit 1896, seit die Väter vom H. Geist in Knechtsteden eingezogen sind, ausgebaut worden.

---

[1] LACOMBLET, Niederrhein. Urkundenbuch I, Nr. 319. — EHLEN, Urkundenbuch Nr. 1.

[2] MOOREN, Zur Geschichte der Abtei Knechtsteden: Ann. h. V. N. VII, S. 38 teilt aus einem Codex im Pfarrarchiv zu Grefrath bei Kempen eine „Fundatio Knechtstedensis", Handschrift des 18. Jh. mit: . . . . aedituus sti Andreae Coloniae Christianus nomine . . . . anno Domini 1138 hanc augustam inchoavit basilicam. . . . Exstruxit itaque vir pius sanctuarium et testudinem ejus ab utraque parte chori fornices eorum consummavit . . . . ornamenta quoque plurima contulit. (Ebenda S. 44.) Ausführlicher und deutlicher die Ann. Praemonstr.: sanctuarium, chorum et collaterales hinc inde alas, splendida testudine cameratum opus, bino confecit anno.

[3] Brüssel, Bibl. du roi, Cod. lat. 8564. Series praepositorum et abbatum Knechtstedensium, Abschrift vom J. 1665 von P. Herm. Greven.

[4] Is [ALBERTUS] igitur monasterium ab ea parte, quam Christianus praepositus exstruxerat, usque ad finem perduxit, tres turres erexit, campanas conflari fecit, et quidquid ad aedificii splendorem facere posset procuravit. In hanc structuram impendit mille quingentas marcas. Fundatio Knechtstedensis a. a. O. S. 45. F. EHLEN, Die Prämonstratenserabtei Knechtsteden, 1904, S. 27: „So groß waren des Albertus Verdienste um Knechtsteden, daß ein altes Totenverzeichnis der Abtei ihn als den zweiten Stifter des Ordenshauses bezeichnet hat. So die Brüsseler Handschrift" (Kgl. Bibl., Cod. lat. 8564). Albertus stiftete i. J. 1162 für sich ein Anniversar (EHLEN, Urk.-Buch Nr. 5). Aus der Eintragung im Kölner Domnekrolog — liber sancti Petri ecclesie Coloniensis, um die Mitte des 13. Jh. angelegt — läßt sich sein Todesjahr nicht bestimmen. Ehlen möchte Albertus mit dem Albertus Aquensis identifizieren, dessen Werk: Alberti chronicon Hierosolymitanum de bello sacro, das bis z. J. 1121 reicht, eine Hauptquelle für die Geschichte des ersten Kreuzzuges ist.

Unter Propst Hermann wurden zugleich die Klostergebäude erweitert und zum größten Teil neu aufgeführt. Vgl. HUGO, Annal. Praemonstrat. II, p. 201: dormitorium, rustica arte structum, nobiliori et commodiori ordine aptavit.

[5] Über die Wiederherstellung vgl. CLEMEN a. a. O. S. 29. — EHLEN, Geschichte S. 102 ff. Zu der baulichen Instandsetzung der Kirche hatte die Staatsregierung 1871 die Summe von 16 890 Mark bewilligt, nach 1880 sind durch eine staatliche Lotterie 35 575 Mark, durch die Provinzialverwaltung 16 000 Mark aufgebracht worden. Aus den Ruinen des Klosters ist unter dem P. Acker seit 1896 das Missionshaus Knechtsteden emporgewachsen.

Die Kirche selbst ist eine doppelchörige Basilika des gebundenen romanischen Systems mit Stützenwechsel (Grundriß und Längenschnitt, Fig. 184 und 185), die bedeutendste unter den drei Kirchen des Prämonstratenserordens in den Rheinlanden, neben der Kirche zu Echternach die merkwürdigste in Westdeutschland, die den Stützenwechsel zeigt[6]. In der Entwicklung des Aufbaues fällt der Bau aus der Entwicklung der rheinischen romanischen Kirchen heraus, obwohl die Gründer des Klosters und die ersten Pröpste sämtlich aus Köln stammen, und obwohl der Westchor ausdrücklich mit einer Kölner Kirche in Beziehung gesetzt wird: wir dürfen uns so nicht wundern, daß auch die malerische Innendekoration einen fremdartigen Charakter zeigt und auf außerhalb der Tradition der romanischen Malerei in den Rheinlanden stehende Meister hinweist.

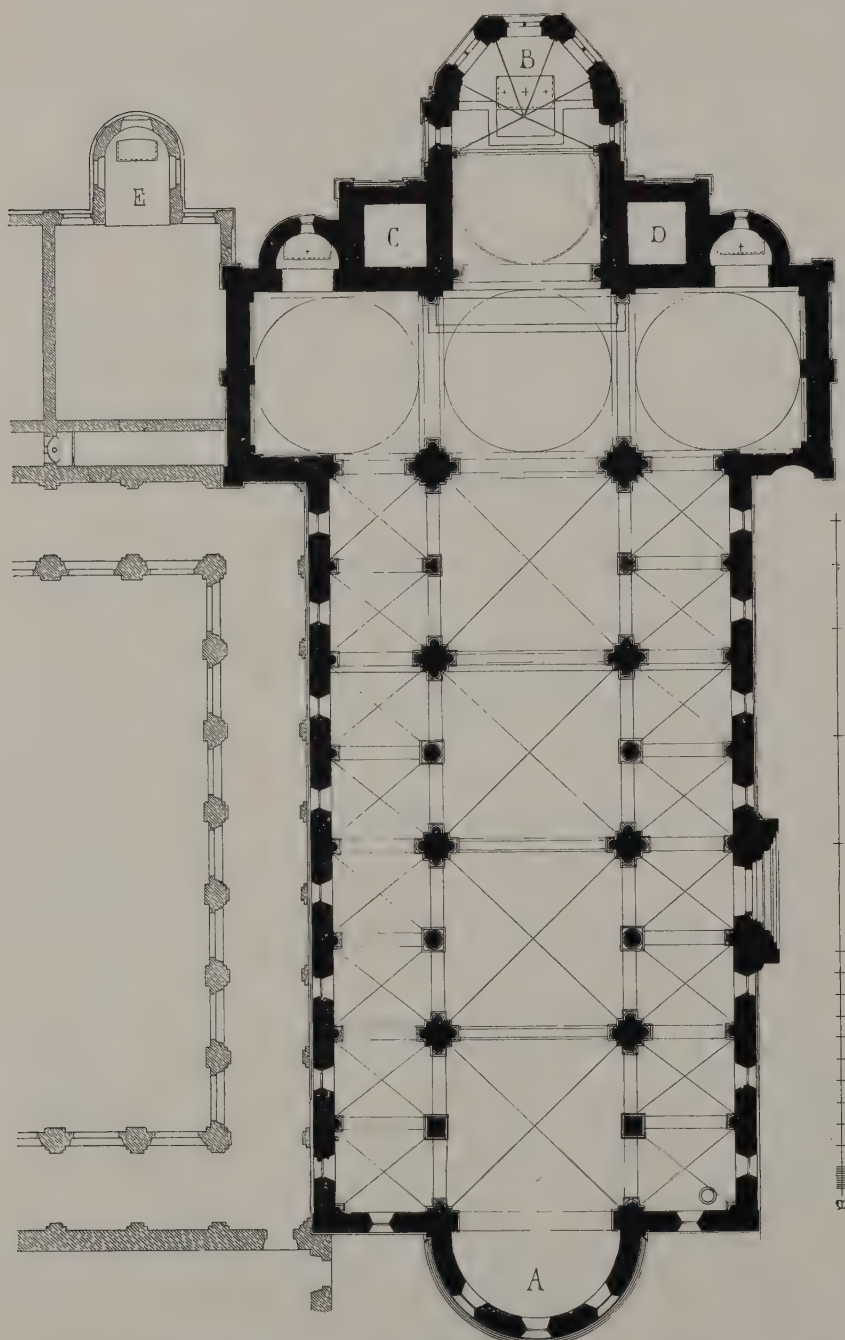


Fig. 184. Knechtsteden. Grundriß der Abteikirche.

Das dekorative System.

Die sämtlichen Wand- und Gewölbeflächen der Kirche waren im Innern verputzt, alle aus Hausteinen bestehenden Architekturteile, Gesimse, Säulen, Pfeiler, Gurte, dagegen unverputzt, aber bemalt. Die Kirche zu Knechtsteden besitzt das früheste vollständige, einen ganzen Kirchenraum umfassende, nicht durch Restauration entstellte farbige romanische Dekorationssystem am Niederrhein. Die Dekoration war durchaus maßvoll und beschränkte sich ausschließlich (mit Ausnahme der Apsiden) auf die Architekturteile. Die Schäfte und Basen der Säulen waren rot gehalten, die Kapitäle und Kämpfer im Langhaus blau, die halbrunden Flächen der Würfelkapitäle rot, die einrahmenden Stäbe und die geometrischen Verzierungen auf

[6] Vgl. CLEMEN, Kunstdenkmäler d. Kr. Neuß, S. 40.

den Flächen gelb (golden), zum Teil waren in die Flächen hinein symmetrische Blumen und Ranken (rot in rot) gemalt. Die obere Deckplatte war wiederum gelb (golden). Die ornamental skulptierten Kapitäle der östlichen Vierungspfeiler und die ebenso skulptierten Kapitäle der die Seitenschiffs- und Mittelschiffsarkadenbogen aufnehmenden Vorlagesäulen der westlichen Vierungspfeiler sowie der beiden entsprechenden Vorlagesäulen der Nebenschiffe waren gelb (golden) auf schwarzblauem Grunde.

An dem Gurtgesims war die obere Platte vergoldet, der Rundstab darunter war dunkelblau, mit gelben Ranken bemalt, die jetzt noch sichtbaren sind offenbar barock[7].

Auf den den Langhaus-Vierungspfeilern vorgelegten Mittelschiffssäulen sind Spuren figürlicher Malerei. In Höhe von etwa 2 m vom Boden sind die Fragmente nach unten und etwa 1,70 m darüber nach oben mit einem gelben breiten Band begrenzt. Auf der Südsäule ist auf blauem Grunde ein jugendlicher, bartloser Heiliger im Mantel und mit einem Stab in der Rechten zu erkennen, auf der Nordsäule ist alles verwischt. Anscheinend stammen diese Figuren aus dem 14. Jh.

Wandmalereien in der Apsis.

Im Westchor war unter der Tünche des 18. Jh. ein großes, die Koncha wie die Wandflächen zwischen den Fenstern füllendes Wandgemälde erhalten, das im J. 1882 von dem nur lose haftenden Überzug befreit ward. Der Zustand der Erhaltung war ein hervorragend guter; auch der alte Putz saß ganz fest auf der Fläche, die Farbe selbst aber war lose und mehlartig. Im J. 1887 wurde diese Malerei auf Kosten der Rheinischen Provinzialverwaltung und des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen durch den Maler Karl Aschenbroich aus Düsseldorf sorgsam ausretouchiert und befestigt[8].

Fig. 185. Knechtsteden. Längenschnitt durch die Abteikirche.

Die Laibung des die Halbkuppel abschließenden Gurtes ist mit einem gewundenen Muschelmuster versehen, das auf dem quadrierten lila Grunde durch abwechselnd horizontal und vertikal in die kleinen Vierecke gegeneinander gestellte weiße und grüne bzw. weißgerandete blaue und gelbe Halbkreise entsteht. Ein gelbes und darum ein braunes Band mit weißen Punkten auf der Grenzlinie schließen die Bahn ein (Fig. 188). Zwischen zwei Pilasterkapitälen mit blauer Schräge und gelber Deckplatte, über der sich der Gurt erhebt, zieht sich gleich unterhalb von ihnen ein breites, von schmalen grauen Streifen eingefaßtes Band quer durch die Apsiswand und trennt die beiden Gruppen der Malerei: oben in der Halbkuppel die Majestas Domini, unten die elf Apostel. Das Band enthält auf weißem Grunde ein perspektivisch gemaltes Gittermuster, das durch Übereinanderschrägung eng gestellter blauer, nach links unten und roter und grüner, nach rechts unten laufender Stäbe entsteht (Fig. 187). Über

[7] Vgl. Zs. f. Bauwesen XXIV, S. 70 und Schema der Kapitälbemalung, Fig. 9. — CLEMEN, Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuß 1895, S. 40.

[8] Die Beihilfe des Kunstvereins betrug 1000 Mark, die der rheinischen Provinzialverwaltung 2000 Mark. Die Aufsicht führten der Akademiedirektor Peter Janssen und Professor Adolf Schill aus Düsseldorf. Vgl. den Bericht von HIDDEMANN und LIEBER v. 30. Okt. 1886 i. d. Akten des Kunstvereins.

dem einfassenden grauen Streifen zieht sich ein ebenso schmaler weißer, mit Resten einer auf die Majestas Domini bezüglichen Inschrift, links von der Mandorla:

MAJESTAS ATQVE FIGVRA CRISTI SIGNATVR PER QVEM MVNDVS REPARATVR.

Rechts davon nur noch:

AM VS.

Das halbkreisförmige Feld selber, in dem die Majestas Domini dargestellt ist, ist blau, mit braunen Linien eingefaßt. Ringsherum zieht sich ein breiter grüner Rand, dem Triumphbogen entlang von einem gelben, außen von einem braunen schmalen Streifen begleitet. (Taf. XVIII. — Tafelband Taf. 15.)

Die Mitte des Feldes nimmt eine große, ellipsenförmige Mandorla ein, gebildet aus einem schmalen braunen Streifen, der innen von einem, außen von drei durch braune Striche getrennten weißen Streifen begleitet wird. Ringsum zieht sich wie um das ganze Halbrund ein breites grünes, durch braune Linien abgegrenztes Band. Der blaue Grund ist mit 5 konzentrischen braunen Perlenketten in Ellipsenform umspannt, die wohl den Sternenhimmel bedeuten sollen. Auf einem flachen, quer durch den Grund gelegten sechsfachen, grün-weiß-braunen Bogen thront Christus, die Füße auf einen kleineren, sechsfachen, weiß-braunen Parallelbogen setzend. Seine Linke hält das offene Buch des Gerichts auf dem Knie, die Rechte ist vor die Brust gehoben, mit der Hand nach lateinischem Ritus segnend. Der edle bärtige Kopf ist von einem kreisrunden weißen Nimbus umstrahlt, in den mit braunen Linien das Kreuz gezogen ist. Das braune, in der Mitte gescheitelte Haar fällt in langen Strähnen links und rechts auf die Schultern. Das grüne Untergewand mit weiten Ärmeln läßt den Hals, die Hände und die nackten Füße frei. Ein weiter brauner Mantel ist unter dem rechten Arm ganz um den Leib geschlungen und fällt, die rechte Brust frei lassend, über die linke Schulter und in einem mächtigen Bausch um den Unterarm. Beide Gewänder sind von einem weißen, beiderseits gelb eingefaßten Streifen gesäumt. Harmonisch paßt sich die geschlossene Silhouette des Thronenden dem Rahmen der Mandorla an. Links von Christus, außerhalb der Mandorla auf dem grünen Rahmen kniet ihm zu Füßen in halb liegender Haltung mit bittend ausgestreckten Händen, den bartlosen Kopf mit der großen Tonsur zum Herrn erhebend, ein barfüßiger Kleriker in langem, weißem, blauschattiertem Obergewand, dessen weite Ärmel mit breiter, graugrüner, innen brauner Borte besetzt sind. Von der weißen Alba sind nur überm Handgelenk die engen, grünschattierten Ärmel sichtbar. Es ist offenbar der Stifter des Gemäldes, vielleicht auch der Maler selbst. Da er mönchische Kleidung trägt, sind beide Deutungen zulässig. Sichere Auskunft gab einst vielleicht die unter seinen Armen im grünen Rahmen befindliche, jetzt leider lückenhafte Inschrift, in der verschiedene Buchstaben offenbar auch bei der Wiederherstellung verändert sind:

· · · NSERT · · · AM · · · · N · · · · POSI · · · ILAVHVN · · · ISVMI · · · E · · · V · VM · · · F · I · NGA · · · · PI · · · SVB · V · · · ·

Um die Mandorla Christi herum sind die Symbole der vier Evangelisten angeordnet: oben in der Luft schweben links von Christus der jugendliche Engel des Matthäus, rechts der Adler des Johannes. Beide Gestalten schmiegen sich in ihrer Haltung zwischen Mandorla und Kuppelrand geschickt in die Zwickel, in deren Spitze hoch der eine Flügel ragt, während der andere, die gebogene Rückenlinie begleitend, die Mandorla streift. Dadurch, daß beide Figuren mit dem Rücken gegen Christus gewendet sind, versteht es der Maler, ihnen entsprechend dem leeren Felde eine nach unten zunehmende Breitenausdehnung zu geben. Dieser raumfüllenden Tendenz entspricht die Anordnung der beiden anderen Evangelistentiere, unten links des Markuslöwen, rechts des Lukasstieres. Auch sie sind mit dem Rücken gegen Christus gestellt, auf dem grünen Rahmen schreitend, wenden auch sie ihre Köpfe rückwärts, neben denen oben und unten die ausgebreiteten Flügel die leeren Flächen überspannen. Zu äußerst in die Ecken hat der Maler die beiden Apostelfürsten aufrecht an den Rand der Kuppel barfuß in den grünen Rahmen gestellt. Und indem er sie mit über dem Mantel vorgehaltenem Buch Christus zuwendet, werden die großen Lücken geschlossen. Weiße Spruchbänder und blaue Inschriften dienen der Erläuterung des Gemäldes. Das Spruchband, das der Matthäusengel dem Rahmen entlang seiner Rechten entrollt — über dem vorgehaltenen linken Unterarm läßt der Künstler ein weites weißes Tuch in die Leere fallen — enthält die Inschrift in blaßbraunen lateinischen Majuskeln: LIBER GENERATIONIS JESU CHRISTI (Matth. 1, Vers 1); das quer von unten nach oben durch das blaue Feld geschwungene, das der Adler des Johannes mit den Klauen faßt, die Worte:

IN PRINCIPIO ERAT VERBUM (Joh. 1, Vers 1). Wellenförmig legen sich über den grünen Rand unten die Spruchbänder der beiden anderen Evangelistentiere zwischen ihre Läufe, beim Löwen die Anfangsworte des Evangeliums nach Markus: INITIUM EVANGELII JESU CHRISTI, beim Stier die des Evangelisten Lukas: FUIT IN DIEBUS HERODIS REGIS JUD[aeae] (Luk. 1, 5.).

Als Umschriften ziehen sich bei Petrus die Worte: PRINCEPS APOSTOLORUM und DOCTOR GENTIUM, bei Paulus dem Seitenrande der Kuppel entlang im Rücken der Apostel hin und über ihren Köpfen steht: S. PETRUS und S. PAULUS. Wie auch die Umschriften das Bestreben des Malers zeigen, mit ihnen möglichst die leeren Flächen auszufüllen, wird daran besonders ersichtlich, daß zwar bei den Tieren des Markus und Lukas in den Feldern zwischen ihren Flügeln dieNamen der Evangelisten: S. MARKUS und S. LUKAS eingeschrieben sind, bei den oberen Figuren der Maler dies jedoch unterläßt, weil er sie dort für diesen Zweck nicht brauchen kann.

Fig. 186. Knechtsteden. Blick in den Westchor der Abteikirche.

An Farben kehrt das Braun vom Mantel Christi, das den Hauptton in dem grün umrahmten blauen Felde angibt, wieder rechts oben im Adler des Johannes, unten links im Markuslöwen, das Grün des Untergewandes links in den Schatten des weißen Untergewandes des Petrus, rechts im dunkelschattierten grünen Mantel des Paulus. Während dieser ein blau schattiertes weißes Untergewand trägt, das mit dem Kleide des Stifters auf der anderen Seite der Mandorla korrespondiert, hat Petrus einen mit roten Strichen schattierten Mantel von grauer Farbe umgeworfen, die dann nur noch auf derselben Seite am engen Obergewand des Matthäusengels vorkommt. Die Mäntel der Apostel haben denselben Saum, einen weißen Streifen zwischen zwei gelben, wie die Kleider Christi, das Obergewand des Engels

einen einfachen gelben Saumstreifen. Braungelb mit hellen Lichtern ist der Leib des blau gehörnten Lukasochsen.

Die Flügel der vier Evangelistentiere sind von oben nach unten gelb, weiß, karmin gefärbt in flauem Übergang, die des Markuslöwen oben karmin, dann eine Lage weiß gehöhter grüner Federn, dann die Spitzen hellkarmin. Die kreisrunden Nimben, die alle Figuren außer dem Stifter tragen, sind weiß ausgespart, mit einem gelben schmalen Ring umgrenzt.

Die Gesichter sind ebenfalls ausgespart, die Zeichnung mit braunen Linien eingetragen, das kurze, volle Haar des Engels, der Haarkranz des Stifters und die langen, in den Rücken fallenden Strähnen des Paulus mit der hohen Stirn sind wie das Haar Christi braun. Während das volle Haupthaar und der kurze Bart des Petrus wie der des Herrn ausgespart, nur mit braunen Strichen abgegrenzt erscheinen, ist der lange Bart des Paulus braungelb gefärbt.

Fig. 187. Knechtsteden. Apsidengemälde (nach Phot.).

Unter der Majestas Domini, durch das breite, gitterförmig bemalte Band von ihr geschieden, stehen elf Apostel zwischen den Pfeilern der Apside, durch die drei Fenster derselben zu vier Gruppen getrennt, in statuarischer Ruhe, alle mit einem Buch in der Hand und miteinander disputierend oder zu einer außerhalb des Gemäldes gedachten Gemeinde predigend.

Unter dem abschließenden grauen Rand des Gittergürtels läuft ein ebenso schmaler, nach oben klein gezahnter hellgelber Streifen quer durch die Apsis, unterbrochen an den Scheiteln der drei Fenster, um deren grauen Innenrahmen, hier entsprechend nach innen gezahnt. Zwischen den Fensterbogen grenzt noch ein breiter grauer Rand nach oben den eigentlichen Malgrund von blasser graugelblicher Färbung ab, der ein Stück unterhalb der Fensterbänke nach unten durch einen so ornamentierten Fries seinen Abschluß findet: zwischen je einem dunkelrotbraunen, nach innen gezahnten Streifen oben und unten folgt zunächst je ein gelber, dann je ein hellerer rotbrauner Streifen und in

der Mitte ein doppelt so breites, abwechselnd in horizontale blaßbraunrote und vertikale weiße Rechtecke zerlegtes Band. Dies Band liegt in einer oben und unten in kleinen Halbkreisen ausgezackten Bahn. Indem von dieser abwechselnd zwei gegenüberliegende Zacken über einem roten Felde zusammengeschlagen werden, so daß sich ihre Scheitel berühren — sie sind gelb mit weißem Rand —, die Zacken aber neben dem weißen Feld — sie sind in der oberen Reihe blau, unten grün und weißgerandet — ausgebreitet liegen bleiben, entsteht ein wellenförmiges Muster, das durch kleine weiße Schlangenlinien in den roten Rändern über und unter den roten Feldern des Bandes vervollständigt wird. An den Schmalseiten begrenzt den Malgrund je ein gelber, nach außen gezackter Streifen, der wieder durch einen grauen von den Apsispfeilern getrennt ist.

Der Maler hat elf Apostel genommen. Petrus, der Apostelfürst, hatte ja seinen Platz mit Paulus, der nicht zu den Jüngern zählt, schon oben in der Kuppel neben dem Thron des Herrn gefunden. So kann er einmal nur zwei zu einer Gruppe vereinen, während sonst symmetrisch jedesmal drei zusammengestellt sind.

Zwischen dem Apsispfeiler und dem südlichen Fenster die zwei (Fig. 189). Der erste ist offenbar der jugendliche Johannes, kenntlich an dem bartlosen Gesicht. Er schreitet leicht nach rechts auf seinen Genossen zu und legt ihm seine Linke auf die rechte Schulter, in seiner rechten Hand ein Buch vor sich tragend. Jener bärtig, mit gewaltigem Hinterkopf, fast ganz frontal gegeben, dreht sein Gesicht ein wenig dem Ankömmling entgegen zur Seite, im linken, vom weiten Mantel bedeckten Arm sein Buch fest an sich haltend und es noch mit der Rechten an der oberen Schmalseite fassend.

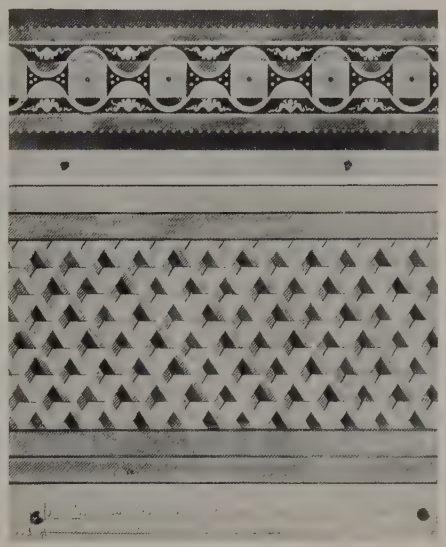


Fig. 188. Knechtsteden. Fries in der Westapsis.

In den nächsten drei Gruppen bildet immer ein Apostel, ganz frontal gestellt, den Mittelpunkt, dem die anderen, leicht nach links und rechts gedreht, sich zuwenden; in den beiden Mittelgruppen steht der mittlere, durch grauen Kopf und Bart als der ältere bezeichnet, vor den beiden anderen, sie zum Teil verdeckend, in der nördlichen Gruppe steht er, diesmal ein bartloser Jüngling, hinter seinen Genossen.

Höchst merkwürdig ist die Stellung der nackten Füße in diesen drei Gruppen. Eine gewiß nicht absichtslose, eher symbolisch gewollte Verbindung der drei Männer wird dadurch hergestellt, daß der mittlere seinen linken Fuß auf den rechten des Nachbarn zu seiner Linken und auf seinen rechten der andere Nachbar den linken Fuß setzt.

Die zweite Gruppe zwischen dem südlichen und dem Mittelfenster: Streng geradeaus ist der Blick des mittleren Apostels gerichtet, eines Greises in weißem, blauschattiertem Haar und Bart. Die Linke faßt im Mantelbausch das Buch von der linken Seite, die flache Rechte hält er aufrecht wie abwehrend vor der Brust. Der Nebenmann zu seiner Rechten hat gegen ihn in sprechender Gebärde den rechten Arm erhoben, die Linke mit dem Buch rafft den Mantel auf. Der zur Linken hört offenbar zu, sein rechter Arm verschwindet hinter dem Mittelmann, im linken hält er sein Buch vor sich (Fig. 190).

Dritte Gruppe zwischen Mittel- und Nordfenster: Auch hier in der Mitte ein Greis in grauem Haar und Bart. Die vom Mantel verdeckte Linke hat das Buch gefaßt, die Rechte weist lehrend vor der Brust nach seinem Nachbar zur Linken. Der hebt wie abwehrend seine linke Hand, während die Rechte das Buch umfaßt. Der dritte Apostel weist mit der Linken auf das fest in seinem vom Mantel bedeckten rechten Arm ruhende Buch.

Vierte Gruppe zwischen Nordfenster und Pfeiler: Hier stehen die beiden seitlichen Gestalten in Disput. Der vom Fenster streckt sprechend eine Hand gegen seinen Partner aus, der ihm mit der

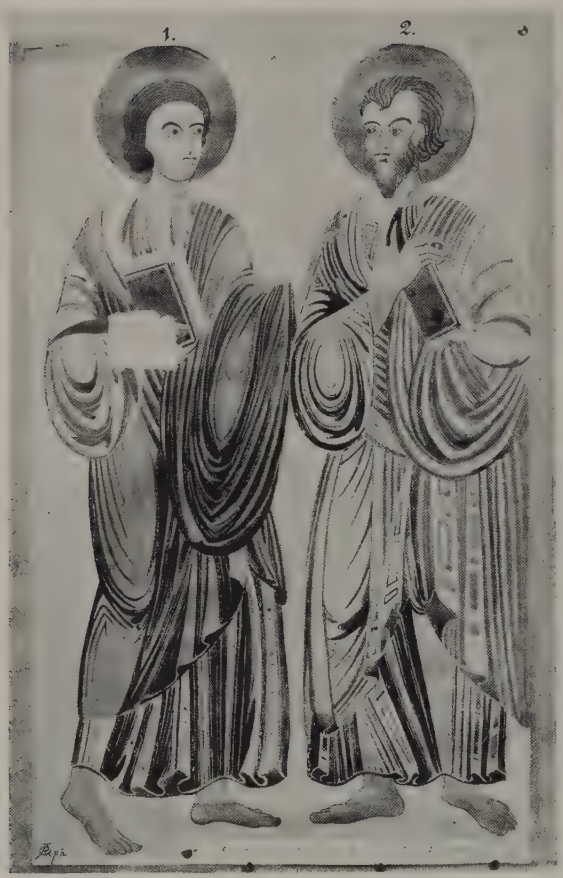


Fig. 189. Knechtsteden. Apostelfiguren aus der Westapsis. (Aufn. v. Jos. Renard.)

Geste des Segnens entgegnet und dabei sein Buch fest im linken Arm hält. Zwischen beider Köpfe kommt der bartlose des dritten Apostels zum Vorschein, der ganz modern ist.[9]

Wie an einer Schnur hängen die großen, kreisrunden Nimben in grünlichen, gelblich-braunen und grauen Mischfarben an der roten Linie, die den hellen Malgrund von dem grauen Rande oben trennt. Dieser streng isokephalen Reihung entspricht die überall fast gleich hohe Haltung der Hände und die Stellung der Füße, die bei ihrer eigentümlichen Verbindung untereinander in niedriger Zickzacklinie über der roten Wellenborte festgelegt sind. Alles atmet Gleichmaß, Symmetrie, statuarische Ruhe und Gebundenheit, die durch die vielen konzentrischen Faltenellipsen und die Ornamentierung der Gewänder im ursprünglichen Zustande freilich weit mehr belebt erschien als heute, nachdem die Restauration den alten ausgeprägten Stil der Kleidung verwaschen hat.

Die Untergewänder der Apostel mit weiten Ärmeln — sie lassen Hals, Hände und Füße frei — sind alle wie die von Petrus und Paulus in der Kuppel weiß, davon vier mit grünen (Nr. 1, 4, 6, 9), vier mit braunen (Nr. 2, 3, 7, 10), drei mit blauen (Nr. 5, 8, 11) Schatten. Über diesem gemischten Untergrund von Farbe und Farblosigkeit folgen sich: von Süd nach Nord in der ersten Gruppe grüne und braune, in der zweiten braune, grüne, blaue, in der dritten und vierten Gruppe grüne, braune, blaue Schatten — die größten Farbflächen nehmen die Mäntel ein. Aber auch an ihnen tritt keine Farbe allein auf, daß sie die ganze

[9] Im Anschluß hieran sei aufgeführt, was an den Apostelbildern restauriert ist. Wir bezeichnen die einzelnen Gestalten, vom Süden beginnend, der Reihenfolge nach mit den Nummern 1—11:

Bei 1, die Rechte und ein Teil des Buches. An den Gewändern von 1 und 2 war die ursprüngliche Schattierung viel schematischer, außerdem zeigten sie eine Musterung von abwechselnd langen vertikalen und kleinen horizontalen Rechtecken. Abb. auch nach der Pause bei Clemen, Die Kunstdenkmäler des Kreises Neuß 1895, S. 42, Fig. 26.

Das Untergewand von 3 war ursprünglich ebenfalls mit den vorhin bezeichneten Ornamenten geschmückt. Die Modellierung am Mantel war fast ganz verschwunden, jetzt ist sie durch graue Lichter hergestellt.

An 4 ist die rechte Hand fast ganz restauriert, auch sein Gewand hatte ursprünglich die Rechteckmuster.

An 5 ist die Linke mit dem Buch stark ergänzt.

An 6 ist das Buch ganz ergänzt, stark restauriert, auch die fast ganz erloschene alte Modellierung.

Bei 7 war der Bart ursprünglich in der Mitte geteilt, das Kinn freilassend, die Hand ist teilweise, der linke Fuß fast ganz ergänzt. Auch sein Gewand zeigte ursprünglich das Rechteckmuster.

Bei 8 sind die Füße neu, das Gewand, das noch Spuren von alter Modellierung zeigt, war ebenfalls mit Rechteckmustern geschmückt.

Das Buch von 9 hatte ursprünglich statt der jetzigen mittleren Platte einen Besatz von Steinen am Rand. Die Darstellung war hier bereits so stark verblichen, daß das Motiv, wie das Buch gehalten wurde, und ob die Rechte oder Linke vorgestreckt war, nicht mehr konstatiert werden konnte. Jedenfalls hat der Restaurator dem Buch eine ganz unmögliche unverstandene Stelle zugewiesen und den ganzen Mantel sehr mißhandelt. Der rechte Fuß ist ergänzt.

Von 10 waren nur Gewandreste von den Füßen — der linke war nur teilweise erhalten — aufwärts bis in die Halsgegend vorhanden. Der Kopf ist ganz modern.

Bei 11 war das Buch ursprünglich mit Steinen besetzt. Der rechte Fuß ist zum größten Teil, der linke ganz ergänzt.

Fläche des Mantels beherrschte. Immer wirken mit dem an sich fast durchgängig neutralen Grund ausgesprochen farbige Schatten zusammen. Grau ist die durchgehende Farbe der Mäntel. Wenn man den jetzt durch die große ungebrochene, unmodellierte, braunrote Fläche ganz aus dem Rahmen herausfallenden Mantel des neunten Jüngers auf einen nach Art der übrigen angelegten grauen Mantel mit roten Schatten zurückrestauriert, so ist die Farbenharmonie wieder hergestellt, die einen gedämpften Grundton anschlägt, in den die blauen, roten und grünen Schatten heller hineinklingen. Die acht grauen Mäntel (Nr. 1, 6, 8, 9, 11 — 2, 3, 7) dominieren, die mit blauem Schatten (2, 3, 7) sind eine Nuance heller als die mit rotem (1, 6, 8, 9, 11). Ein gelber Mantel (Nr. 5), mit starkem dunkelgrünem Schatten abgetönt, fällt vielleicht als etwas zu grell aus dem Gewoge der anderen Farben heraus, während ein weißer (Nr. 10) durch seine hellgrünen Schatten leicht sich einpaßt.

Über alles aber ragt wie durch die Größe so auch in der Farbe mit seinem großen braunen Mantel der thronende Weltrichter hoch oben in der Mandorla.

Fig. 190. Knechtsteden. Apostelfiguren aus der Westapsis. (Aufn. v. Jos. Renard)

Es findet sich in der Apsis von Knechtsteden in großem Umfang verwandt und als Füllung eines breiten Saumes konsequent durchgeführt jenes Ornamentmotiv der im Gegensinne aneinandergefügten und in Quadrate eingepaßten Halbkreise (Fig. 191), das nun im 12. Jh. ein Lieblingsmotiv der romanischen Dekoration wird. Wir haben es schon in der karolingischen Monumentalmalerei im Aachener Münster angetroffen (vgl. oben S. 40, 74, Fig. 25), wenn auch noch nicht ganz isoliert. Auch für diese Ornamentform liegt die nächste und unmittelbarste Anregung in den spätrömischen Mosaiken vor, mit denen Germanien und Gallien überschwemmt war. In den Bilderhandschriften der karolingischen Zeit ist das Motiv schon ganz entwickelt — wir begegnen ihm in dem Evangeliar von Soissons (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 8850)[10], im Dagulfpsalter (Wien, Hofbibliothek, Cod. lat. 1861), im Codex aureus der Kgl. Bibliothek zu Stockholm, im Evangeliar von Fulda in Erlangen[11], in dem Codex aureus von Lorsch[12], später in dem Evangelistar von Freising (München, Cod. lat. 17011, vgl. oben S. 76, Fig. 59), dem Evangelistar Ottos III. im Domschatz zu Aachen[13], der Evangelienhandschrift im Münster zu Essen[14], dem Evangeliar im Domschatz zu Trier (Nr. 138). Endlich geht es jetzt im 12. Jh. in die Wandmalerei über. In Frankreich findet es sich etwa in St. Savin (Vienne), in St. Philibert zu Tournus, in St. Chef (Isère), in Montoire (Loir-et-Cher), St. Martin de Laval[15], in Spanien in den Wandmalereien im Panteon de los Reyes zu Leon[16] und in Santa Maria de Bohí[17], in der Kirche zu Montcherand im Kanton Waadt[18] und noch in den Wand-

[10] Ete de Bastard, Ornements des manuscrits II, pl. 7.

[11] H. Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit: Kunstgeschichtl. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission IV, 1910, S. 69.

[12] Rob. Szentivanji i. d. Studien u. Mitteilungen z. Geschichte d. Benediktinerordens XXXIII, 1912, Taf. u. S. 144.

[13] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift Kaiser Ottos III. in Aachen, Taf. 20, 21.

[14] G. Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Taf. 26.

[15] Eine ganze Reihe von Proben bei Gelis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France, Tafeln ohne Nr.

[16] Monumentos arquitectonicos de España IX, Taf. o. Nr.

[17] Les pintures murals catalanes (herausgeg. v. Institut d'estudis Catalans, fasc. III, Barcelona 1912, pl. XVII.

[18] H. Dolmetsch, Der Ornamentenschatz S. 82.

malereien der Kirche zu Muraszombat in Ungarn. Das Motiv wird in der mannigfaltigsten Weise variiert, erst ganz im Linearstile behandelt, um später weich modelliert zu werden; es entwickelt sich hier aus einem einfachen geometrischen Gebilde die fortlaufende unendliche Ranke und aus dem bloßen Nebeneinandersetzen der Farben eine kunstvolle Abstufung der Töne, die nach bestimmten Akkorden suchen — der Anfang der Wiedergabe der durch das Prisma bestimmten Tonskala.

Das Datum der Gemälde ist bestimmt durch das Jahr der Gründung der Kirche (1138) und das Todesjahr des Christianus (1151). Der ganze Eindruck der Malereien ist aber ein so archaischer, nach den Deckengemälden von Schwarzrheindorf und deren ausgereiftem und ausgeglichenem Stile scheint ein solcher Sprung vorzuliegen, daß man geneigt ist, die Knechtstedener Westapsis möglichst an den Anfang dieser Epoche zu setzen; es ist ja nicht ausgeschlossen, daß sie unmittelbar nach 1140 schon entsteht, und daß etwa, während an dem Ostteil der Kirche noch weiter gearbeitet wird, der vielleicht provisorisch abgeschlossene Westteil schon längst in Benutzung war. Über den eigentümlichen Stil, der durch die zeichnerische Technik überwiegend bestimmt ward, und über die Herkunft dieser mit den übrigen rheinischen Monumentalmalereien nicht recht zusammenklingenden Formensprache wird zum Schluß in dem allgemeinen Kapitel noch zu reden sein.

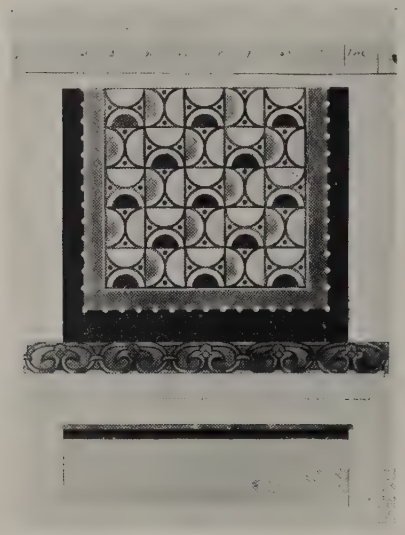


Fig. 191. Knechtsteden. Ornamentmotiv a. d. Westapsis.

Innerhalb der rheinischen Kunst erscheint in der Apsidenmalerei von Knechtsteden zum erstenmal das Motiv des thronenden Salvator, umgeben von den vier Evangelistensymbolen. Das Motiv selbst ist ein längst geprägtes, das schon dem altchristlichen Kunstkreis angehört, in der großen Kunst aber im Osten seine Ausbildung gefunden hat.

In dem Kampfe zwischen den beiden Christustypen, dem hellenistischen, der Christus als schönen Jüngling bildet, und dem syrisch-jüdischen, der einen bärtigen Christus mit gescheiteltem, schlicht herabfließendem Haar bringt, hat dieser letzte Typus gesiegt, wenn auch der endgültige Sieg für das Abendland erst im 11. Jh. erfochten wird[19]. Auch das Bild des bärtigen thronenden Pantokrator ist schon im 4. Jh. zur Zeit Konstantins ausgebildet. In der von Konstantin errichteten Apostelkirche zu Konstantinopel war die Mittelkuppel mit einem mächtigen Mosaikbild geziert, das in einer Halbfigur den segnenden Pantokrator zeigte. Nicolaos Mesarites gibt von ihm eine eingehende Beschreibung[20]. Er war das Vorbild für viele der großen Darstellungen des segnenden Christus in der monumentalen Kunst. Die Abbildungen des Pantokrator in einer Halbfigur in Kiew, Daphni, Hosios Lukas, Kahrie Djami, und weiter übertragen in den bekannten sizilianischen Mosaiken, gehen vielleicht direkt auf das Urbild zurück. Das noch unter der türkischen Tünche erhaltene Narthexmosaik der Sophienkirche zeigt diese Darstellung in einer ganzen Figur. In den

[19] Vgl. J. Strzygowski, Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung: Beil. z. Allgemeinen Zeitung 1903, Nr. 14, S. 105. Dazu J. E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freiburg 1902, S. 12. Strzygowski nennt als Belege für die frühe Ausbildung des bärtigen Pantokrators die Fayenceschale des Britischen Museums (vgl. Orient oder Rom S. 61) und die große Porphyrstatue aus Alexandria im Museum zu Kairo. Es ist hier nicht der Platz, weiter auf seine Darlegungen einzugehen. Ausführlich handelt über die Darstellung der isolierten Christusfigur, die erst stehend, dann sitzend erscheint, innerhalb der orientalischen Entwicklung Kondakoff, Iconographie du Christ., St. Petersburg 1905, p. 40 ff.

[20] A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908, II, S. 29. Nicolaos Mesarites gibt die Beschreibung des Mosaikbildes in der Mittelkuppel der Apostelkirche: . . . Die rechte Hand segnet die, welche gerade ihre Straße wandeln, warnt jene, welche auf Abwegen gehen, und hält sie gleichsam zurück und zieht sie ab von ihrem ungerechten Wandel; die Linke aber breitet, soweit sie kann, ihre Finger auseinander und hält das Evangelium dessen, der es trägt, empor, drückt es aber und legt es gleichsam nieder an die linke Seite der Brust, indem sie sich darauf stützt und sich so scheinbar eine nicht geringe Erleichterung der Last verschafft; ein wenig davon weist sie aber auch ihrem Arme zu, indem sie ihn gleichsam ermahnt, mit ihr, soweit er kann, diese leichte und bequeme Last zu fassen, die man nicht unpassend eine evangelische Last nennen könnte.

Wandmalereien von Baouît (Fig. 192) ist schon im 5. Jh. die Füllung der Koncha in der Weise gegeben, wie sie dann in der romanischen Zeit typisch wird: in einem Kreis thront Christus, auf einem Kissenthron steif en face sitzend, die Rechte segnend erhebend, mit der Linken ein offenes Buch auf sein Knie stützend. In den vier Zwickeln um den Kreis auch nicht die ganzen Evangelistensymbole ausgebildet, sondern vorläufig nur deren Köpfe, nach den Ecken zu dann noch zwei anbetende Engel (Fig. 192)[21]. Die ganze Auffassung und Bearbeitung des Christusmotivs ist hier schon eine weit mehr ornamentale und dekorative als etwa ein Jahrhundert vorher in dem bekannten Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom, wo die Figur des thronenden und lehrenden Christus in die Abbildung eines Vorgangs, einer Szene eingefügt erscheint. Aus dem östlichen Kunstkreis hat davon im 6. Jh. Ravenna die Darstellung des thronenden Pantokrator entlehnt; hier treten zunächst noch beide Christustypen nebeneinander auf, in San Vitale der bartlose hellenistische, in San Apollinare nuovo der bärtige orientalische.

In Baouît hält Christus den segnenden rechten Arm ausgestreckt weit von sich, um eine günstigere Füllung des Medaillons zu ermöglichen; in einem anderen ägyptischen Wandgemälde, im Kloster St. Jeremias zu Saqqara, ist auch die andere Auffassung, die bei steiter Frontansicht des Salvator diesen die segnende Rechte vor den Oberkörper halten läßt, bereits in die Wandmalerei aufgenommen, wie sie ja auch schon jenes Narthexmosaik der Sophienkirche gezeigt hatte[22]. In der Form des Segnens selbst, in der Art der Fingerhaltung, läßt sich im Anfang kein Unterschied konstatieren, der Unterschied des Segnens nach lateinischem und griechischem Ritus, wobei die drei ersten Finger ausgestreckt sind, und nach griechischem, wobei der Daumen den Goldfinger berührt, ist eine späte Konstruktion[23].

Fig. 192. Apsidengemälde aus Baouît (nach Clédat).

In den ältesten monumentalen Schöpfungen, die aus der nordischen Kunst uns erhalten sind, ist die Gestalt des thronenden Christus noch nicht in dieser Form im Anschluß an jene südöstlichen Vorbilder durchgebildet. Die ältesten erhaltenen Darstellungen des thronenden Salvators im Norden finden sich auch nicht in der Deesis, sondern im Jüngsten Gericht. In dem Jüngsten Gericht in der St. Georgskirche auf der Reichenau sitzt Christus in einer Mandorla auf dem Regenbogen, der Kopf bartlos, von flach und strähnig herabfallenden Haaren eingefaßt, beide Hände in symmetrischer Haltung gesenkt. In dem Jüngsten Gericht zu Burgfelden ist Christus ebenso in einer ganz symmetrischen Bewegung der beiden Arme abgebildet — nur sind hier die beiden Hände geöffnet bis zur Schulterhöhe seitwärts erhoben.

---

[21] Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît: Mémoires de l'institut français d'archéologie orientale XII. — Dass. in Cabrols Dictionnaire III, p. 241 unter Baouît.

[22] J. E. Quibell im Compte rendu du congrès international d'archéologie classique, Kairo 1909, p. 268. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 287. Dieselbe Auffassung etwa auch in der Miniatur der vatikanischen Cosmas-Handschrift (vgl. Diehl, Manuel d'art byzantin p. 228).

[23] Das hat schon F. X. Kraus in der Realenzyklopädie II, S. 751, hinreichend erörtert. Die beste Definition des griechischen Ritus gibt (in später Fassung) das Malerbuch vom Berge Athos (Ausg. v. G. Schäfer S. 418). Die von Kondakoff, Iconographie du Christ p. 44 ff., gegebenen Beispiele beweisen, daß auch im Osten der angeblich griechische Ritus keineswegs einheitlich durchgeht.

Fig. 193. Titelbild im goldenen Buch von St. Emmeran (München, Staatsbibl. Cim. 55).

Wohl aber ist schon in der Buchmalerei wieder die ornamentale Übersetzung des Motivs des thronenden Pantokrator schon in der karolingischen Zeit gegeben. Bereits das Godescalc-Evangeliar bringt den en face sitzenden jugendlichen Christus auf dem Kissenthron, und alle die bekannten karolingischen Prachthandschriften nehmen diesen Typus auf und variieren ihn[24]. In der Vivianusbibel, im Lotharevangelium, im Goldenen Buch von St. Emmeran (Fig. 193) und in der Bibel von St. Callisto (Abb. oben S. 63) erscheint der Salvator in einer länglichen Einrahmung; in der ersten Handschrift ist Christus von zwei Kreisen, in der zweiten von einer Mandorla umgeben, die Haltung der Hand wechselt, aber die Gestalten erweisen sich deutlich als voneinander abhängig und auf das gleiche Vorbild zurückgehend. Auch die Evangelistensymbole sind hier schon vertreten. Und zumal in den Evangeliaren der spätkarolingischen und ottonischen Zeit wird nun diese Auffassung die regelmäßige. In einer steifen aber monumentalen Fassung, die direkt in die Sprache der Wandmalerei übersetzt werden könnte, thront so Christus am Eingang des Cod. lat. 23 der Trierer Stadtbibliothek (Fig. 194). Der Salvator sitzt auf der Weltkugel vor einer mit den Regenbogenfarben geschmückten Scheibe, die rechte Hand mit zwei gerade ausgestreckten Fingern neben der Schulter erhoben. Die vier Evangelistensymbole sind hier als Halbfiguren ausgebildet. Es ist kaum nötig, hier aus der Fülle der Darstellungen noch einzelne hervorzuheben. Es entwickeln sich jetzt schon kleine Varianten, in bezug auf die Haltung der segnenden Hand, auf die Einrahmung, auf die Gestalt des Thrones. Im allgemeinen aber wird der Salvator in der Mandorla dargestellt, die den rechteckigen Rahmen fast berührt, die Evangelistensymbole füllen die Zwickel[25].

---

[24] Vgl. die Aufzählung bei LEITSCHUH, Geschichte der karolingischen Malerei S. 142. — KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 68.

[25] Ich nenne nur einige, in denen das Motiv in besonders vorbildlicher Gestalt ausgeprägt ist. Im Hiddakodex zu Darmstadt (Cod. 1640 Bl. 7a) thront Christus vor zwei Kreisausschnitten, in dem Cod. bibl. 4°2 der Bibliothek zu Stuttgart vor einer Scheibe. Dann aber entwickelt sich sehr bald die Einrahmung durch die Mandorla, wobei den Evangelistensymbolen der Platz in den Zwickeln angewiesen wird. So im Sakramentar von St. Gereon (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 817), im Evangeliar W 312 des Kölner Stadtarchivs fol. 12v, im Cod. A. II. 18 der Bibliothek zu Bamberg, im Evangelienbuch von Abdinghof im Berliner Kupferstichkabinet, im Evangelistar Cod. lat. 9222 der Bibl. zu Brüssel, in den Handschriften Cod. 508 u. 530 zu Darmstadt, in dem Essener Evangeliar bei Mrs. Rylands in Manchester, im Cod. lat. 11020 Bl. 72v der Bibl. zu München, im Cod. theol. fol. 357 zu Berlin, im Ms. lat. 9453 der Bibl. nat. zu Paris, im Evangeliar von St. Maria Lyskirchen in Köln und im Evangeliar Notkers in der Bibliothek zu Lüttich.

In den romanischen Wandmalereien beansprucht die Darstellung vom 12. Jh. ab den Hauptplatz in der Hauptkoncha zur Bezeichnung des Themas, von dem in der Kirche vor allem die Rede ist. Aber wenn wir heute keine frühere Darstellung mehr besitzen, so war doch schon längst dieses Motiv auch in der monumentalen Kunst des Abendlandes ausgebildet. Man darf vor allem an das große Kuppelmosaik im Aachener Münster denken, über das oben so eingehend gehandelt worden ist. Und nach den erhaltenen Titulis dürfen wir annehmen, daß auch in den karolingischen Wandmalereien diese Darstellung sich vorfand, vor allem war das Motiv schon in den Gemälden ausgebildet, die die alte Klosterkirche von St. Gallen schmückten. Tituli des Alkuin für S. Avold, des Florus für Lyon geben uns die gleiche Szene.

Die in Deutschland erhaltenen Beispiele dieser Darstellung sind alle jünger als die in Knechtsteden. Bei der Einfügung der ursprünglich, wie in den Bilderhandschriften für einen rechteckigen Rahmen geschaffenen Komposition in eine Halbkuppel fand sich in den Zwickeln noch ein breiter freier Raum, der in entsprechender Weise zu füllen war. Von selbst ergab sich hier wie in den dem ersten Jahrtausend angehörigen Mosaiken und Wandmalereien Italiens, die Aufstellung von paarweise angeordneten Figuren, die der Mitte zugewendet sind. In St. Patroklus zu Soest sind so je drei Heilige rechts und links von dem in der Mandorla thronenden Salvator erhalten, zunächst der Mitte, dem Thron zugewendet, die beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer, weiter die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, zuletzt Stephanus und Laurentius. Die Ecken um die Mandorla selbst füllen die Evangelistensymbole[26]. In dem Chor der Kirche von Klein-Komburg sind je zwei Heilige zur Seite aufgestellt, Christus erscheint hier ganz abweichend von der üblichen Auffassung stehend in der Mandorla. Im Chor der Stiftskirche St. Peter und Paul zu Niederzell auf der Reichenau sind wieder Maria und Johannes der Täufer neben Christus gestellt; in den äußersten Ecken stehen neben ihnen zwei sechsflügelige Cherubime auf vierflügeligen Rädern[27]. In der Klosterkirche zu Marienberg im Vintschgau endlich umgeben die Mandorla die Figuren von Petrus und Paulus und von zwei Paaren von anbetenden Engeln[28]. Über das Eindringen eines speziell byzantinischen Typus in die Darstellung des Salvators in der hochromanischen Zeit wird noch in dem allgemeinen Teil zu reden sein.

In den französischen Kirchen der romanischen Zeit ist diese Darstellung noch nicht in derselben Weise gleichmäßig ausgebildet und in die Form einer

Fig. 194. Titelbild des Cod. lat. 23 (Trier, Stadtbibliothek).

[26] Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, Münster 1906, S. 20, Taf. III.

[27] Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland I, wo auch die sonstigen Beispiele zum größten Teil abgebildet sind.

[28] K. Atz, Die neuentdeckten Wandmalereien i. d. Krypta zu Marienberg: Mitteilungen der Centralkommission N. F. XV, 1889, S. 141. — Clemen, Beiträge z. Kenntnis älterer Wandmalereien in Tirol: ebenda XV, S. 85. — Farbig bei Borrmann I, Text S. 2.

Halbkuppel hineingepreßt. Es kommt hier das Motiv des Christus in dem Kreismedaillon oder in der Mandorla auch oft, wie in den Bilderhandschriften, in einem rechteckigen Felde vor. In St. Savin (Vienne) in der Krypta erscheint Christus in einem kreisförmigen blauen Felde mit grünem Rand, die Zwickel sind mit den Evangelistensymbolen gefüllt[29]. In St. Jacques des Guérets (Loir-et-Cher) thront Christus innerhalb der Mandorla auf einem Regenbogen; hier wie in St. Savin ist nicht nur die segnende Rechte abgespreizt, sondern auch die Linke ist nicht in der üblichen Weise auf das Knie gestützt, sondern hält das Buch frei zur Seite, der ausgestreckte Finger der Rechten wie das Buch berühren den inneren Ring der Mandorla, und das gleiche Streben nach Geschlossenheit der Darstellung zeigt sich auch darin, daß die von den erhobenen Armen herabfallenden Mantelzipfel direkt in den Regenbogen übergehen. In den Ecken wieder die Evangelistensymbole (Fig. 195)[30].

Auch die Zusammenstellung des thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen und der zwölf Apostel ist schon eine den Anfängen der christlichen Kunst angehörige. Sie erscheint als eine Ableitung und Weiterbildung der großen Deesis, und damit ergibt sich auch wieder die ursprüngliche Quelle dieser Auffassung, der orientalische Kunstkreis. Aber diese Darstellung ist eben längst im Abendlande rezipiert und verarbeitet, und fortgesetzt gehen, wie in der Darstellung des thronenden Christus, so auch in der ganzen Komposition, die morgenländischen und die abendländischen Einflüsse durcheinander. Wie schon jenes älteste Wandgemälde von Baouît unter dem Pantokrator die in Orantenstellung stehende Madonna zwischen den Aposteln zeigt, so bringt etwa noch das Wandgemälde in der Abteikirche zu Lavandieu (Haute Loire) die Anordnung, daß unter dem thronenden Christus, der mit den vier Evangelistensymbolen die Koncha vollständig füllt, in der Mitte die sitzende Madonna zwischen zwei Engeln dargestellt ist, ihr zur Seite, in zwei Gruppen geschieden, erscheinen die zwölf Apostel. In der Kirche St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell sind unter der Koncha in zwei Reihen, jede Figur durch einen von Säulen getragenen Rundbogen eingefaßt, erst die Apostel, dann die Propheten angeordnet. Eine andere Aufteilung bringen dann schon innerhalb des spätromanischen Stiles die Wandmalereien in der Apsis der Kilianskirche zu Lügde. Hier sind neben dem thronenden Christus in der Gloriole Maria und Johannes der Täufer, Petrus und Paulus angeordnet,

Fig. 195. Wandgemälde in St. Jacques des Guérets.

[29] Man könnte mit dieser Darstellung etwa die verwandte auf der karolingischen Elfenbeinplatte in London vergleichen, die gleichfalls den thronenden Christus in einer kreisförmigen Einrahmung zeigt (abgeb. v. GOLDSCHMIDT in Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXVI, S. 55).

[30] Weitere Beispiele in Frankreich in St. Chef (Isère), Montoire (Loire-et-Cher), St. Philibert in Tournus, Vic (Indre et Loire), St. Jean in Poitiers. Abbildungen bei GÉLIS-DIDOT et LAFFILLÉE, La peinture décorative en France.

die übrigen elf Apostel verteilen sich auf dem Streifen unter der Koncha zwischen den Fenstern, wie in Knechtsteden, und auf die Längswände des Chorhauses[31].

Wenn in Frankreich in den Wandgemälden des 11.—13. Jh. das Motiv des thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen scheinbar nicht die gleiche dominierende Rolle spielt wie in Deutschland, so kommt es dafür um so reichlicher auf den Kirchenportalen in plastischer Sprache vor. Gleich bei den beiden großen Portalschöpfungen, die für die ganze romanische Zeit am stärksten schulbildend gewirkt haben, an St. Trophime zu Arles und an der Kathedrale zu Chartres, tritt die Komposition ganz abgerundet, geschlossen auf, wie das Resultat einer langen Entwicklung. Vor allem die weise Massenverteilung und der bewußte Rhythmus der Linien, wie sie uns in Chartres entgegentreten, konnten kaum überboten werden — großartiger ist diese Erscheinung nie wieder vorgeführt worden. Und wie die Darstellung dann, auf das Thema des Jüngsten Gerichts zugeschnitten, auf den Portalen der französischen Kirchen einer der Lieblingsstoffe wird, das hat jüngst von der Mülbe eingehend ausgeführt[32].

Man könnte die Frage erörtern, ob hier die Malerei die Plastik oder die Plastik die Malerei beeinflußt habe. Es kann aber kein Zweifel sein, daß hier die Malerei die gebende ist, wenn auch deren älteste monumentale Schöpfungen naturgemäß fast sämtlich untergegangen sind. Die ganze Anordnung ist eine malerische, die eine vielleicht nicht bewußte, aber sicherlich deshalb nicht weniger strenge Rücksicht auf die Fernbildwirkung nimmt. Die Linienführung bei den Hauptfiguren stammt ursprünglich aus der Zeichnung. Und wenn etwa in Autun und in Martel der thronende Christus beide Arme mit den offenen Handflächen nach vorn gekehrt gesenkt hat, so darf man darauf hinweisen, daß das die Malereien von St. Georg auf der Reichenau wie von Montoire auch schon zeigen — und die Darstellung mit den symmetrisch in Schulterhöhe erhobenen Händen in Laon, Chartres, Amiens, Reims findet ihr Vorbild in Burgfelden wie in Saint-Savin und in Saint-Chef.

Die besondere kunstgeschichtliche Bedeutung der Malereien von Knechtsteden liegt darin, daß sie in einer ausnehmend frühen Gestalt und in einer noch in vielem harten und primitiven Formensprache dies Motiv zeigt. Die Darstellung ist früher als eine der sonst in Deutschland bekannten anzusetzen — denn das von ihren Entdeckern viel zu früh datierte Apsidialgemälde in St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell ist auch erst nach jenem anzusetzen[33].

---

[31] H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest S. 89. — Zs. f. christl. Kunst 1905, Sp. 353.

[32] W. H. v. d. Mülbe, Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs, Leipzig 1911.

[33] Künstle u. Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg 1901. — Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. und 10. Jh., Freiburg 1906, S. 15. Ich kann mich auch der an dieser letzten Stelle gegebenen Begründung nicht anschließen, nach der die Malereien in St. Georg zu Oberzell dem 9., die Malereien zu Burgfelden dem 10., das Apsisbild von Niederzell dem 11. Jh. angehören sollen.

LAACH.

Mosaikgrabstein des Abtes Gilbertus aus der Abteikirche.

Literatur.

C. Brower et J. Masen, Metropolis ecclesiae Trevericae . . . iura, decus, officia, ed. Stramberg, Coblenz 1855, I, p. 487. — Dorow, Denkmäler germanischer und römischer Zeit in den rheinisch-westfälischen Provinzen, Stuttgart 1823, I, S. 152. — Steininger, Treviris 1834, I, Nr. 9. — Lersch, Centralmuseum rheinländischer Inschriften, Bonn 1839, II, S. 67. — Overbeck, Katalog des rheinischen Museums vaterländischer Denkmäler, S. 47. — J. Wegeler, Das Kloster Laach, Bonn 1854, S. 20. — Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden II, S. 49, Taf. LII, 11. — Ders., Der Mosaikboden von St. Gereon zu Köln S. 12. — Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, Nr. 467, S. 216. — Widmann, Fischer und Felten, Illustrierte Weltgeschichte. I. Felten, Gesch. d. Mittelalters S. 332. Abb. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt u. d. Kr. Bonn S. 193, Fig. 128. — Inventaire des mosaïques de la Gaule, I, Nr. 1626, p. 203.

Beschreibung.

Mit dem ehemaligen Museum vaterländischer Altertümer ist in das Provinzialmuseum zu Bonn der hier Fig. 196 abgebildete merkwürdige Mosaikgrabstein gelangt, der aus der Abteikirche in Laach stammt. Er lag dort ursprünglich im Fußboden der Krypta und deckte nach der Inschrift die Grabstelle selbst zu — vielleicht lag er in einem Mosaikboden, wie auch in St. Omer (vgl. oben S. 180 u. Fig. 141) der Grabstein des jugendlichen Grafen Wilhelm von Flandern in einem Mosaikboden eingebettet lag.

Die Grabplatte (Fig. 196) selbst besteht aus einer Platte von schwarzem Schiefer, die 72 m breit und heute (es fehlt der untere Rahmen) 1,20 m hoch ist. In diese ist eingelassen ein 47 m breites und ursprünglich mindestens 90 m hohes Feld, das mit Mosaik gefüllt ist. In der oberen Hälfte erscheint auf weißem Grunde die Halbfigur des Abtes en face, der mit einer weißen Alba und einem braunen Pluviale bekleidet ist, das auf der Brust durch ein längliches Pektorale gehalten wird. Der starke weiße Saum um den Hals soll wohl das Humerale bezeichnen. Vor der Brust hängt das grüngelbe Abtskreuz. Die Rechte hält das mächtige und schwere Pedum, dessen Krümme sich über dem schweren Knauf nach auswärts rundet, die Linke ist mit nach vorn geöffnetem Handteller flach erhoben. Höchst lebendig und individuell ist der Kopf in seinen Hauptzügen, dem langgezogenen Oval, der kahlen Stirn und den seitlich über den Ohren sich leise wellenden grauen Haaren, die Zeichnung von Mund, Nase und Augen ist dagegen wieder ziemlich allgemein, man könnte höchstens in den hochgezogenen Brauen über der schlanken Nase wieder ein Porträtmerkmal sehen. Das Weiß der Augen und die Pupillen bestehen aus ganzen Stücken.

Die Inschrift lautet:

GILBERTUS ABBAS H. M. P.
PRECLARUS GENERE MERITIS PRECLARIOR ABBAS
GILBERTUS IACET HIC VIRTUTIS REGULA CUNCTIS
[ABBATIS TITULO] MONACHI [VEL NOMINE FUNCTIS.
IDIBUS OCTONIS QUANDO EST LEO REGIA SOLIS
DECESSIT VITA REQUIESCAT PACE BEATA].

Die Worte über dem Kopf des Dargestellten sind wohl richtig zu ergänzen: GILBERTUS ABBAS HUIUS MONASTERII PRIMUS[1]. Die Technik ist die der Bodenmosaiken, nicht der Wandmosaiken, es kommen dieselben Pasten vor, wie sie in den Mosaikböden des 11. und 12. Jh. uns im Norden entgegentreten, nur bei dem Kopf sind die Pasten wesentlich kleiner und feiner, etwa wie bei dem Medaillon des Albericus aus St. Denys (s. oben S. 180). Auffallend ist die Zeichnung der Augen, für die Pupillen sind hier in der Mitte gespaltene Würfel benutzt.

Die Kirche selbst ist im J. 1156 geweiht, die Krypta war freilich schon drei Jahrzehnte vorher fertig[2]. Da der Abt Gilbertus oder Giselbert, der erste Abt von Laach, das bislang nur unter einem Prior stand und dem Kloster Afflinghem unterstellt war, im J. 1152 stirbt, so ist der Zeitpunkt der Entstehung dieses Denkmals ziemlich genau gegeben. Es ist anzunehmen, daß der Grabstein sehr bald nach dem Tode des Abtes gefertigt ward — man brauchte die Weihe der Kirche nicht einmal abzuwarten.

Dieses Werk, das zeitlich fast genau mit den Wandmalereien von Schwarzrheindorf zusammenfällt, ist durch seine Technik innerhalb der deutschen Kunst des 12. Jh. heute ein Unikum. Daß die Mosaiktechnik selbst in den Rheinlanden sich noch bis ins zweite Jahrtausend gehalten hatte, das hat der große Fußboden mit den Geschichten Samsons und Davids in St. Gereon gezeigt, ebenso wie der verlorene Schmuck der Abteikirche von Brauweiler (vgl. oben S. 169). Aber die Anwendung der Mosaiks als Füllung von Grabplatten erscheint als eine so eigenartige und seltene Technik, daß man hier an eine Übernahme älterer Vorbilder denken möchte. Hat die Kunstgeschichte solche Mosaikgrabsteine vor dem 12. Jh. aufzuweisen?

Man denkt zunächst an jene große Gruppe von Mosaikgrabsteinen, die uns aus Nordafrika

Fig. 196. Laach. Grabstein des Abtes Gilbertus, jetzt im Povinzialmuseum zu Bonn.

[1] Oder praepositus, nicht aber, wie LERSCH wollte: hoc monumentum posuit. Es wäre doch widersinnig, anzunehmen, daß der Abt sich selbst die ruhmredige Grabschrift verfaßt habe. In der vorletzten Zeile hat LERSCH in der Lücke für Est „eine astronomische Figur für die betreffende Stellung der Sonne", eine Deutung, der sich AUS'M WEERTH und KRAUS anschließen. Über die Inschrift eingehend KRAUS a. a. O. Aus JOH. SCHEFFERS Collectaneen hat außerdem zuerst WEGELER (Kloster Laach S. 20) noch eine andere Grabschrift mitgeteilt, die wohl nur ein Memorial-Epitaphium darstellt. Genau bei KRAUS, Inschriften S. 216 nach WATTENBACH:

ABBAS GILBERTUS LACENSIS GLORIA CLAUSTRI
QUALIS VIR SUPER EST TERRIS AQUILONIS ET AUSTRI,
EXCELLENS GENERE PRO CARNIS CONDITIONE,
SERVORUM CONSERVUS ERAT SUB RELIGIONE,
MILES ET EGREGIUS PASTOR MONASTERIALIS,
EXEMPLUM SESE PREBENS IMITABILE CUNCTIS
ABBATIS TITULO MONACHI VEL NOMINE FUNCTIS.
IDIBUS OCTONIS DUM LUSTRATUS LEO SOLE,
DEPOSITA CARNIS MUTAVIT SECULA MOLE,
EUGENIO PAPA, FREDERICO REGE SECUNDO,
COLONIAE PACIS ARNOLDO PRESULE FACTO.

[2] Die gesamte Literatur über die Kirche jetzt zusammengestellt bei A. HUPPERTZ, Die Abteikirche zu Laach und der Ausgang des gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden (Studien z. deutschen Kunstgeschichte 165), Straßburg 1913, S. 18. Über die Baugeschichte insbesondere auch zu nennen die Studien von P. AD. SCHIPPERS, Maria-Laach und die Kunst im 12. und 13. Jh., 1911. — Ders., Die Stiftungsurkunde Pfalzgraf Heinrichs II. für Laach: Trierisches Archiv XV, 1909, S. 53. — Ders., Liegt der Abteikirche zu Maria-Laach ein einheitlicher Plan zugrunde?: Zs. f. christl. Kunst XXV, 1912, S. 201. Die Weiheinschrift gedruckt: Dedicationes monasterii Lacensis: Mon. Germ. SS. XV, p. 970.

erhalten sind. Sie haben sich dort allenthalben gefunden, in Karthago, Utica, Susa, Lamta, Hanschir-Beni-Hassen, Sfax, Constantine, Tebessa, Sétif, Sertei, Orléansville, Tenès, Oudjda[3], vor allem aber haben die Ausgrabungen von Thabraca, die Toutain und Pradère im J. 1890 begonnen hatten, eine ganz überraschende Fülle von solchen Denkmälern ergeben[4]. Es sind Steinplatten, die entweder ganz oder innerhalb eines eingelegten Feldes mit Mosaik bedeckt sind. Das Museum in Tunis bewahrt die größte Zahl von diesen Mosaikgrabsteinen, einige wenige haben auch den Weg in den Louvre gefunden.

Diese seltsame Gattung von Grabsteinen gehört der ganzen christlichen Ära an, vom 4. Jh. bis zum Verschwinden der byzantinischen Herrschaft (Fig. 197). Nach den gemachten Einzelfunden scheint der Gebrauch dieser Grabmosaiken sich über ganz Nordafrika erstreckt zu haben. Die frühesten dürften die Gräber von Taparura sein, die noch dem 4. Jh. angehören. Im einzelnen ist die Datierung natürlich sehr schwierig; nach den Formen und ihrer Entwicklung kann man die einzelnen Denkmäler nicht wohl klassifizieren, da offensichtlich die Typen sehr lange erhalten bleiben und ältere Vorbilder noch spät kopiert werden. Gerade diese Gruppe von Mosaiken zeigt besonders stark die seit dem 4. Jh. über Nordafrika hinweggehende orientalische Welle.

Als Vergleich mit dem Laacher Mosaik sind vor allem wichtig die Gruppen der mit Porträtdarstellungen versehenen Mosaikgrabsteine. Der Tote ist am häufigsten dargestellt in der Haltung des Oranten, mit erhobenen Händen — so zeigt ihn der Grabstein des Dardanius aus Thabraca, der zu den frühesten rechnet. Zur Seite sind gern zwei brennende Kerzen auf Leuchtern angebracht. Der Verstorbene erscheint aber auch zwischen Lämmern, Tauben, Fischen in der Haltung der Anbetung. Die Kollektion von Thabraca, vor allem die auf dem Friedhof bei der Basilika ausgegrabenen Grabsteine, geben hier eine Übersicht über die verschiedenen

Fig. 197. Mosaikgrabsteine aus Thabraca.

[3] Verzeichnet im Corpus inscriptionum latinarum VIII, Nr. 13418, 13462, 13543, 13743, 13751, 13788, 13813, 14129, 14144, 14168, 14171, 14175, 14184, 14185, 14214, 14222, 14227, 14229, 14235, 14251 (Carthago); 14326 (Utica); 11149(Susa); 11117(Lamta); 11134(Hanschir-Beni-Hassen); 11077 (Sfax); 620 (Constantine); 2009—2013 (Tébessa); 9709, 9713 (Orléansville); 9963, 9694 (Tenès). Verzeichnis gegeben von H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire I, p. 716. Die Platten von Thabarca besonders: C. J. L. VIII, Nr. 11080 ff. Vgl. im einzelnen: Comptes rendus de l'acad. d'Hippone XXIII, 1888, p. LXIX 9. — Rec. de la soc. arch. de la province de Constantine XXVI, 1890, p. 358. — Wailles et Chipiez i. d. Revue de l'art ancien et moderne I, 1897, p. 343. — Bull. archéol. 1888, p. 428; 1906, p. 11.

[4] A. L. Delattre, Mosaïques chrétiennes de Tabraka: Soc. de géographie et d'archéologie d'Oran. Bull. trimestriel des ant. afric. III, 1885, p. 7. — J. Toutain, Fouilles et explorations à Thabraka et aux environs: Bull. archéol. 1892, p. 193. — La Blanchère, Tombes en mosaïques de Thabraca: Bibl. d'archéol. africaine I, Paris 1897, p. 3, 1 u. 2. — Auguste Audollent, Carthage Romaine: Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome LXXXIV, 1901, p. 659. — Du Coudry de la Blanchère, Catalogue du musée Alaoui, Paris 1897, p. 14, Nr. 29—96. — Ders., Collection du musée Alaoui, I. sér., p. 117 ff., pl. VII. — Catalogue des musées et collections archéologiques de l'Algère et de la Tunisie. Musée Alaoui. Mosaïques, par P. Gauckler, Paris 1907, pl. XX, 1, 2. — P. Gauckler, Mosaïques tombales d'une chapelle de martyrs à Thabraca: Fond. Piot. Mon. et mém. XIII, 1907. — Ders., La mosaïque antique (Sonderdruck: aus Daremberg et Saglio, Dictionnaire des antiquités), p. 39, n. 4. — Charles Diehl, Manuel d'art byzantin, p. 114. — W. de Grüneisen, Ste Marie antique, Rom 1911, p. 233. — Weitere Literatur gegeben von P. Gauckler i. d. Mon. et mém. XIII, 1907 und von Leclercq i. Cabrols Dictionnaire I, p. 719.

Typen. Häufig erscheint auch nur das bekannte Motiv der Vase zwischen Tauben und Pfauen, von Ranken umgeben, oder einfache Ornamente bedecken die Platte. Die Inschriften sind auffällig roh, die Linien oft ganz unregelmäßig schief, die Buchstaben ungleich. Verglichen mit den afrikanischen Bodenmosaiken erscheinen diese Grabmosaiken als eine weit derbere, unkünstlerische Leistung.

Im Louvre befindet sich (in Saal 38), aus Carthago stammend, ein einfacher Grabstein, in der Mitte der Platte ein Medaillon zeigend, unten der Lebensbaum zwischen zwei Tauben. Dann der Grabstein des Nardus, Turassus, Restitutus aus Souk-el-Abiod, dem alten Pupput (Tunis), das mit dem Christusmedaillon zwischen zwei Tauben geschmückt ist, endlich der Grabstein des Pelagius aus Thabraca, dieser allein mit einer Darstellung des Toten, der en face in ganzer Figur, die rechte Hand zur Seite gestreckt, erscheint, über ihm ein Kreuzmedaillon mit zwei Tauben, unter ihm zwei weitere Vögel.

Wo im ganzen Abendland solche Mosaikgrabdenkmäler vorkommen, handelt es sich nur um Einzelstücke, um Ausnahmen, um eine Art Seltenheit, ein besonderes Kunststück, und diese Werke werden darum auch schon von den Zeitgenossen verzeichnet und ob ihrer merkwürdigen Technik gerühmt. Auch hier ist zu scheiden: wenn etwa auf dem Mosaikboden von St. Denys jenes jetzt im Clunymuseum befindliche Mosaik mit dem Bild des Albericus erscheint (vgl. oben S. 180, Fig. 147), so handelt es sich dabei natürlich nur um ein Porträt in der Art der Künstler- und Stifterbildnisse. Der in Manacor gefundene Mosaikgrabstein, der nur eine Inschrift, kein Bild zeigt, kann lediglich als ein nach Spanien versprengtes Glied jener afrikanischen Gruppe angesehen werden[5], wie schon ein in Denia gefundener Stein[6].

Diese nordafrikanische Gruppe steht ganz für sich — nur dort ist ein Jahrhunderte andauernder gleichmäßig ausgedehnter Brauch und eine starke durchgehende Tradition zu konstatieren. Die Einzelporträts in Mosaik, die sich auch schon seit dem 4. Jh., so etwa in Aquileja, wo fünf Brustbilder in Medaillonform erhalten sind[7], in den größeren Bodenmosaiken zeigen, gehören nicht hierher — sie konnten höchstens das Vorbild für die Porträts auf den Mosaikgrabsteinen darstellen[8].

Ganz einfach ist die mit Mosaik verzierte, nur ein geometrisches Muster aufweisende Platte auf dem

Fig. 198. Mosaikgrabstein d. Bischofs Frumaldus v. Arras (nach Gailhabaud).

[5] Joan Rubió y Bellver, Troballa d'una basilica cristiana primitiva a les immediaciones del port de Manacor: Institut d'estudis catalans. Anuari III, 1909—1910, p. 361, 373.

[6] Abb. bei Puig y, Cadafalch, L'arquitectura romanica a Catalunya, Barcelona 1909, I, p. 295. Vgl. p. 296: La lauda sepulcral . . . estableix una nova relació entre l'art d'aquesta costa mediterrania y l'art cristià romà del Nort d'Africa.

[7] Nuovo bullettino di archeologia cristiana XVI, 1910, p. 162, pl. IV, V.

[8] Vgl. hierzu W. de Grüneisen, Le portrait. Traditions hellénistiques et influences orientales, Rom 1911, p. 32.

Sarkophag des Erzbischofs Gero († 976) im Chor des Kölner Domes. Auch das Grab der Äbtissin Mathilde von Essen (1011), der Tochter Liudolfs, das sich im südlichen Teile der von ihr gegründeten Stiftskirche zu Rellinghausen befand, und das mit Mosaikverzierungen geschmückt war, wies vielleicht nur solch einfache Dekoration auf[9].

Im Norden scheint vereinzelt im 12. Jh. dieser Brauch der mit Mosaikbildern verzierten Grabsteine wieder aufgenommen zu sein. In Périgueux war 1077 schon das Grab, in dem die Reste von St. Front ruhten, mit Mosaik geschmückt worden[10]. Nur zum Teil erhalten ist das Grabmal, das im J. 1109 in der Abteikirche von St. Bertin zu St. Omer dem Wilhelm, dem Sohn von Robert, dem Grafen von Flandern, errichtet wird. Der Grabstein, der in den großen Mosaikboden (Abb. oben S. 175) eingebettet liegt, zeigt den jungen Wilhelm in ganzer Figur, den Kopf von einem Kissen unterstützt[11].

Dafür ist bei den Ausgrabungen am Chor der alten Kathedrale von St. Waast in Arras wiedergefunden der Grabstein des Bischofs Frumaldus von Arras († 1183), der eines der merkwürdigsten Denkmäler dieser Gattung darstellt (Fig. 198), jetzt im Museum zu Arras. Das Bildnis des Verstorbenen ist wie in Laach hier in eine Steinplatte eingelassen und von zwei breiten Bordstreifen eingefaßt, der äußere mosaiciert, der innere mit eingelegten Feldern, vielleicht in Glasflüssen. Auf Grund von Goldmosaik, das fast ganz ausgebrochen ist, liegt langausgestreckt der Bischof auf dem Rücken, den Kopf mit der Mitra bedeckt, den Bischofsstab mit der Linken haltend, die Rechte segnend vor der Brust erhebend. Die Arbeit zeigt eine erhebliche Höhe der Technik[12].

Fig. 199. Grabplatte in S. Sabina zu Rom.

[9] HUMANN, Kunstwerke d. Münsterkirche zu Essen, S. 18, Anm. 2. Dort die näheren Angaben. Die Inschrift bei KRAUS, Christl. Inschriften d. Rheinlande II, Nr. 647. — Zs. d. Bergischen Geschichtsvereins VII, S. 67.

[10] WULGRIN DE TAILLEFER, Antiquités de Vesonne l. III, p. 394. — L. DESCHAMPS DE PAS, Essai sur le pavage des églises: Annal. archéol. X, p. 237.

[11] Chronicon Sithiense Sancti Bertini (MARTENE et DURAND, Thesaur. nov. anecdot. III, p. 441) cap. 40: A. MCIX. Willermus, filius comitis Flandriae Roberti, apud Arium moritur, et inde ad hoc monasterium delatus et sepultus est ante locum ubi tunc erat maius altare, cuius sepultura, artifice composita ex lapidibus minutissimis diversorum colorum, opere musiaco, quasi depicta foret, armato milite fuit decorata. Vgl. L. DESCHAMPS DE PAS, Essai sur le pavage des églises: Annal. archéol. X, p. 238. — DEHAISNES, Documents et extraits concernant l'histoire de l'art dans l'ancienne Flandre I, p. 33. Über den Mosaikboden selbst, in dem sich dieser Grabstein eingelassen findet, vgl. oben S. 175 m. Abb. Fig. 141 und Inventaire des mosaïques de la Gaule II, p. 105, Nr. 1147. Die Inschrift um den Grabstein lautet: † ANN. DNI M°C°VIII. IN. D. I. III. K . . . . COMITISSE . . . .

[12] Farbige Tafel in JUL. GAILHABAUD, L'architecture du V^e au XVII^e siècle et les arts qui en dépendent, Paris 1858, pl. 35. — A. TERNINCK, Essai sur l'ancienne cathédrale d'Arras, 1853, p. 58. — Ders., Arras, histoire de l'architecture et des beaux-arts dans cette ville, Arras 1879, p. 87, pl. 19, 1. Die Inschrift lautet stark gekürzt: FRVMALDVS EPISCOPVS; eine im Grab vorgefundene Bleiplatte gibt die genaue Bezeichnung, sie trug die Inschrift: ANNO DOMINI MCLXXXIII DUODECIMO MENSIS MAII OBIIT DOMINUS FRUMALDUS, VENERABILIS ATREBATENSIS EPISCOPUS, QUI IN PRESENTI SEPULTURA REQUIESCIT. Vgl. Inventaire des

Der bekannte Grabstein der Königin Fredegunde, der aus St. Germain-des-Près stammt und sich heute in der Abteikirche zu St. Denys befindet, gehört nur zum Teile in diese Entwicklung[13]. Es handelt sich hier um keine strenge Mosaiktechnik. Die Figur selbst ist in einer mehr an die Technik des Grubenschmelzes erinnernden Weise in die Platte aus Liaskalk eingelegt. Kopf, Hände und Füße, die ursprünglich wohl gemalt waren, sind in Stein stehen geblieben, aber auch die Umrisse, die Falten der Gewänder. Die Einfassung und die Zeichnung ist aber außerdem durch schmale Kupferlamellen angegeben. Es handelt sich hier wohl sicher nicht mehr um ein merovingisches Original, sondern um die Kopie einer älteren Vorlage aus dem 11. oder 12. Jh.

Dieser Grabstein von St. Denys bildet den Übergang zu den emaillierten Grabmälern des 12. und 13. Jh., die aber eben aus einer ganz anderen Technik hervorgegangen sind. Sie sind freilich fast alle in der Revolution verschwunden[14].

Während hier in Nordfrankreich keine deutlichen Brücken nach dem Süden hin gegeben scheinen, sind in England direkte Hinweise auf den Ursprung dieser Technik aus Italien gegeben. Das Grabmal Eduards des Bekenners in der Westminster-Abtei, das 1260 oder 1270 errichtet war, ist in Kosmatenarbeit geschmückt, die Inschrift selbst war mit gelben Steinen und Glasflüssen ausgelegt. Der Künstler Petrus nennt sich in ihr ausdrücklich civis Romanus[15].

Vor dem Hauptaltar der Westminsterkirche liegt ein musivischer Fußboden, unter dem der 1283 verstorbene Abt Richard de Ware ruht. In seiner Grabinschrift wird berichtet, daß er die Steine, welche er jetzt trage, ab urbe geholt habe, und man versteht wohl richtig hier die einzige urbs an sich,

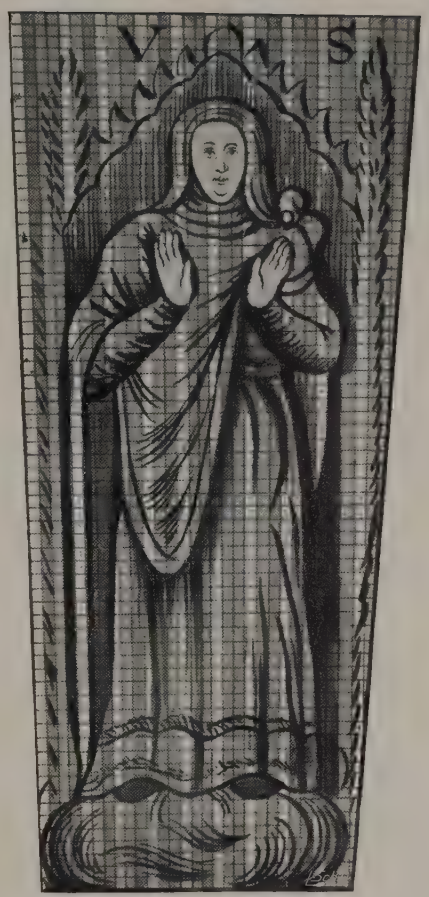


Fig. 200. Grabstein des h. Arnulphus, ehemals in St. Maria im Kapitol zu Köln.

mosaïques de la Gaule II, p. 105, Nr. 1145. Vgl. über die Technik Bégule, L'incrustation des églises de Lyon et de Vienne, Lyon 1909, p. 34.

[13] Über den Stein existiert schon eine ganze Literatur. Er ist zuerst erwähnt im J. 1586 bei Gilles Corrozet, Les antiquitez, croniques et singularitez de Paris p. 18, zuerst abgebildet in der Ausgabe der Werke Gregors von Tours v. Th. Ruinart, 1699, pl. zu p. 1375, bekannt gemacht vor allem durch de Montfaucon, Les monumens de la monarchie françoise 1729, I, p. 160, pl. 12. Eine farbige Abb. bei J. Gailhabaud, L'architecture du V^e^ au XVII^e^ siècle 1858, III et V. — Lenoir, Recueil des gravures pour servir à l'hist. des arts en France, Paris 1812, pl. 7. — Ders., Monumens des arts libéraux, mécaniques et industriels de la France, Paris 1840, p. 28. — A. Lenoir, Statistique monumentale de Paris, 1867, p. 74, pl. V. — Emile Amé, Les carrelages émaillés du moyen-âge et de la renaissance, Paris 1859, p. 57, 59. — Enlart, Manuel d'archéologie française. Architecture religieuse p. 707. — Buchkremer i. d. Zs. d. Aachener Gesch.-Ver. XXIX, 1907, S. 168. — P. Vitry et G. Brière, L'église abbatiale de St. Denis et ses tombeaux, Paris 1908, p. 108. — Inventaire des mosaïques de la Gaule II, p. 48, Nr. 910. — Über die Technik Bucher, Gesch. d. technischen Künste I, S. 133. Die Technik ist die von Theophilus in der Schedula diversarum artium l. II, c. 12; l. III, c. 3 gegebene.

[14] Vgl. Ern. Rupin, L'oeuvre de Limoges p. 92, 158; Vorher De Laborde, Notice des émaux 1852, I, p. 59. — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste V, S. 628. Abbildungen in der Sammlung Gaignières erhalten. Das verschwundene Grabmal des Eulgerius von Angers (von dem im oberen Geschoß des Bischöflichen Museums in Angers nur noch der Holzkern zum Teil erhalten ist) abgeb. bei Louis de Farcy, Monographie de la cathédrale d'Angers, Album o. Nr.

[15] Vertue, Dissertation on the monument of Edward the Confessor: Archaeologia I, p. 32. — Walpole, Anecdotes of painting p. 25. — J. D. Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste V, 1808, S. 107. — Schnaase, Gesch. der bildenden Künste V, S. 561. Die Inschrift lautete vollständig:

ANNO MILLENO DOMINI CUM SEPTUAGENO (SEXAGENO?)
ET BIS CENTENO CUM COMPLETO QUASI DENO
HOC OPUS EST FACTUM, QUOD PETRUS DUXIT IN ACTUM
ROMANUS CIVIS, HOMO, CAUSAM NOSCERE SI VIS
REX FUIT HENRICUS, SANCTI PRAESENTIS AMICUS.

Roma. Unter den Steinen aber sind die Mosaikpasten zu verstehen, die der Abt von Rom mitgebracht hat, wie vier Jahrhunderte vorher Karl der Große solche Pasten aus Italien kommen ließ[16]. In Italien hatte die Kosmatentechnik ganz von selbst die Anwendung des Mosaiks auch für figürliche Darstellungen auf den Grabmälern mit sich gebracht, nachdem schon lange der Sarkophag oder der Rahmen um das erhabene Bild des Verstorbenen mit dieser bunten Einlegekunst geschmückt waren. Wahrscheinlich waren solche Grabplatten im Mittelalter in Mittelitalien nichts Seltenes, heute gibt von der langen Beibehaltung dieser Technik in S. Sabina auf dem Aventin in Rom das Grabmal eines im J. 1300 verstorbenen Bruders aus dem Prädikantenorden hiervon Zeugnis (Fig. 199)[17].

Eine sehr merkwürdige Parallele zu dem Grabstein aus Laach bildete endlich noch ein in Köln ursprünglich in der Kirche St. Marien im Kapitol befindlicher seit dem Ende des 18. Jh. verschwundener Grabstein, das Grabmal des h. Arnulphus. Das historische Museum in Köln bewahrt von ihm eine farbige Aufnahme (Fig. 200)[18].

Die Abbildung zeigt einen nach dem Fußende zu schmäler werdenden Stein von der Art der frühmittelalterlichen noch in der Kirche erhaltenen Grabplatten. In den Steinkern ist eine Nische eingeschnitten, in den oberen Zwickeln finden sich die Buchstaben v s. Der Heilige liegt lang ausgestreckt in bis auf die Füße fallendem Gewand auf dem Rücken, beide Hände vor der Brust betend aneinandergelegt, lange Locken umgeben das Antlitz, das im übrigen, wie die Hände, eine glatte Fläche darstellt und offenbar früher gemalt war. Die ganze übrige Darstellung ist aber in Mosaik ausgeführt, und zwar zeigt die Abbildung deutlich die Farben der Würfel weiß, rot, blau.

---

[16] Fiorillo V, S. 110. Die Inschrift lautet:
ABBAS RICARDUS DE WARA, QUI REQUIESCIT
HIC, PORTAT LAPIDES, QUOS HIC PORTAVIT AB URBE.
Im Anschluß an Kosmatentechnik ist auch das Monument des 1272 verstorbenen Heinrich III. in Westminster dekoriert, das in Camdens Westminster gerühmt wird (Fiorillo, ebenda S. 111 Anm. 7) als magnificum et sublime sepulchrum, quod rex Edwardus filius jaspidibus, ophiticis etc., quae ex Gallia adtulerat, plurimum ornavit. In einer anderen von Fiorillo angeführten Quelle (abgedr. bei Leland, Collect. II, p. 369) heißt es: Edwardus ex Gallia advexit porphyreticum marmor, ex quo sepulchrum patris ornavit.

[17] Abb. bei De Rossi, Musaici cristiani, Lief. IX.

[18] Eine Kopie auch in der Büllingenschen Handschriftensammlung I, I, Bl. 143b, Chroniken und Darstellungen Hs. 181, Köln, Stadtarchiv. Die Zeichnung trägt die Beischrift: S. Arnulphus Grabmal, so vorhin im Umgang bey St. Maria im Capitolio sich befand, von den Franzosen aber ruiniert worden — die Stelle desselben war in der nord-westlichen Ecke daselbst und war Mosaicarbeit, 6 Fuß lang — 28 Zoll breit circa — in Collect. Schieffer.

Fig. 201. Schwarzrheindorf. Brustbild des Engels aus der Unterkirche.

SCHWARZRHEINDORF.

Die Malereien in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf.

Literatur.

1. Über den Bau im allgemeinen. Eichhof, Historisch-geographische Beschreibung des Erzstifts Köln, Frankfurt 1783, S. 73. — J. A. Reck, Geschichte der gräflichen und fürstlichen Häuser Isenburg, Runkel, Wied, Weimar 1825, S. 46, 304. — Die Wiedereröffnung der Kirche zu Schwarzrheindorf: Beiblatt der Köln. Zeitung 1832, Nr. 21 vom 11. November. — B. Hundeshagen, Stadt und Universität Bonn, Bonn 1832, S. 189. — Bauwerke am Rhein I. Die Kirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn 1846. Dazu Kölner Domblatt 1846, S. 15. — Andreas Simons und Alexander Kaufmann: Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn 1846. (Text u. Tafelband.) Dazu Kölner Domblatt 1846, Nr. 28 und Allgemeine Bauzeitung. Litt. und Anzeigenblatt III, Nr. 6, S. 125. — Ders. Farbenschmuck mittelalterlicher Bauwerke: Bonner Jahrbücher X, S. 147.

Arsène de Noué, Examen de l'inscription inaugurale de l'église de Schwarzrheindorf: Bonner Jahrbücher XXIX, S. 186. — Aldenkirchen, Die Echtheit der Weiheinschrift zu Schwarzrheindorf: ebenda L XVII, S. 87. —Th. Ilgen, Die Weiheinschrift vom J. 1151 in der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarzrheindorf: Westdeutsche Zeitschrift 1905, S. 34. — Ders., Kritische Beiträge zur rhein.-westfäl. Quellenkunde: ebenda 25, S. 83; 26, S. 1; 30, S. 141. — Schroers u. Clemen, Die Weiheinschrift von Schwarzrheindorf: Ann. d. histor. Ver. f. d. Niederrhein 81, S. 73. — Schroers, Zur Weiheinschrift von Schwarzrheindorf: ebenda 82, S. 169. — Ders., Fälschungen der Gebrüder Gelenius und kein Ende: ebenda 95, S. 1. — Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf: Illustrierte Zeitung 1859, Nr. 798. — Charles Lucas, Souvenirs du congrès international archéologique de Bonn, Paris 1869, p. 13. — Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale I, mit Text von W. v. Mirbach, S. 7. — v. Mering, Geschichte der Burgen, Abteien usw. im Rheinlande I, S. 128. — Niederrheinischer Geschichtsfreund II, S. 33; 1882, S. 127. — Fergusson, History of architecture II, S. 32. — J. Walker, Notes on continental churches: Proceedings of the society of antiquaries of Scotland n. s. VI, 1884, S. 61. — E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden 1880,

S. 9. — G. H. Chr. Maassen, Geschichte der Pfarreien des Dekanats Königswinter, Köln 1890 (Geschichte der Pfarreien der Erzdiözese Köln, herausgegeben von K. Th. Dumont. XXVIII). — Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, 1905, S. 339ff. mit eingehender Literaturangabe.

Kugler, Geschichte der Baukunst II, S. 326. — Ders., Kleine Schriften II, S. 195. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste IV, S. 389. — G. Foerster, Denkmäler der Baukunst XIII, 1—8. — Otte, Handbuch der christlichen Kunstarchäologie I, S. 27. II, S. 88. — Ders., Geschichte der romanischen Baukunst. S. 175. — J. R. Rahn, Ursprung und Entwickelung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues, Leipzig 1860, S. 128. — Woermann, Geschichte der Kunst II, S. 237. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 68. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 166. — Rohault de Fleury, La messe, p. 97 u. Taf. — v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 252 u. 257. — T. Roger Smith, Architecture Gothic and Renaissance, London s. a. S. 101, 102. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 531, 581, 619. — Neuwirth, Baukunst des Mittelalters, S. 199. — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters, S. 155 u. 245. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte II⁸, 1909, S. 150 u. 241. — G. Ebe, Die Schmuckformen der Denkmalsbauten, 1893, S. 86. — Erich Frantz, Handbuch der Kunstgeschichte, S. 202. — Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer, S. 70. — M. Hasak, Romanische und gotische Baukunst, Der Kirchenbau, S. 123 u. 209 (Handbuch der Architektur). — Kuhn, Allg. Kunstgeschichte, Arch. I, 8, S. 424. — Mohrmann und Eichwede, Germanische Frühkunst, Taf. 86. — Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen 51, Fig. 15; 53, Fig. 5—6. — Neuwirth, Illustr. Kunstgeschichte I, S. 353, 410. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 449. — Opfergelt, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn 1905. — Ders., Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, München 1907. — Ders., Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf: Christliche Kunst III, S. 241.

2. Über die Wiederherstellung. Korrespondenzblatt des Gesamtvereins XVI, S. 66. — [Engelbrecht,] Ein Wort für die Doppelkirche von Schwarzrheindorf: Deutsche Bauzeitung XXIII, S. 127. — Oelenheinz, Die Kirche in Schwarzrheindorf: Denkmalpflege IV, 1902, S. 7. — L. Arntz, Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarzrheindorf: Zs. für christliche Kunst 1904, Sp. 193, m. Abb. — Ders. in dem Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz VIII, 1903, S. 31 m. Abb. (abgedruckt auch i. d. B. J. 113, S. 31).

Die architektonischen Aufnahmen der Kirche aufgezählt bei Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, S. 342.

2. Über die Wandmalereien: Andreas Simons und Alex. Kaufmann, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn 1846 (Text und Tafelband), Taf. XI, S. 21. — Andreas Simons, Farbenschmuck mittelalterlicher Bauwerke: B. J. X (1847), S. 147—185. — C. Hohe im Deutschen Kunstblatt 1855, S. 355. — Carl Schnaase, Peintures murales du moyen-âge en Allemagne et Hollande: Annales archéologiques VI, p. 185. — Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale I, S. 13. — Erste grundlegende Erklärung der Malereien der Unterkirche durch Pfarrer Pfeiffer in der Bonner Zeitung 1863, Nr. 203, 209, 215, 221, 227, 239, 285. — Eingehende Veröffentlichung von E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden 1880, S. 8, Taf. XVIII—XXXVIII. Dazu Otte i. d. B. J. LXXI, S. 152. — Kunsthistorische Bilderbogen. III. Supplement Nr. 23. Polychrom. Tafel Nr. VIII. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V, S. 508. — Kugler, Kunstgeschichte, Atlas Taf. 49 A, 1—7. — Hotho, Geschichte der christl. Malerei 1867, S. 153. — Waagen, Handbuch I, S. 28. — Guhl und Caspar, Denkmäler, Atlas Taf. 49 A. — Otte, Handbuch der christl. Kunstarchäologie II, S. 571. — Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I, S. 295. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 147. — v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 358. — Frantz, Geschichte der christlichen Malerei I, S. 476. — Ders., Handbuch der Kunstgeschichte S. 203. — Fr. X. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, S. 242. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 269. — N. H. S. Westlake, History of design in mural painting, London 1905, II p. 139. — H. Dolmetsch. Der Ornamentenschatz, Taf. 36, S. 81. — G. Ebe, Die Schmuckformen der Denkmalsbauten, 1893, S. 86. — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters, S. 245. — Woermann, Geschichte der Kunst II, S. 245 m. Taf. — A. Springer, Handbuch II⁸, S. 241. — Neuwirth, Illustrierte Kunstgeschichte I, S. 410. — Maassen, Dekanat Königswinter, S. 418. — Jahresberichte der Provinzialkommission für die Denkmal-

pflege in der Rheinprovinz IV, 1899, S. 52; V, 1900, S. 81; VIII, S. 37—40. — G. Ebe, Der deutsche Cicerone III, 1898, S. 15. — Hermann Schweitzer, Geschichte der deutschen Kunst, S. 82. — A. Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Malerei I, S. 188. — Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst VII, 1902, S. 20. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 451. — Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, S. 7. — H. J. Opfergelt, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, Bonn 1905, m. Abb., S. 46. — Ders., Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, München 1907, m. Abb. — Wilh. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jh. mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche zu Schwarzrheindorf, Münster 1912 (Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens I).

Originalaufnahmen. Die Wandmalereien in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, aufgedeckt und nach den Originalgemälden kopiert von C. Hohe, akademischem Zeichenlehrer und Maler, Bonn. 20 Bl. fol., davon 18 farbig, ehemals im Besitz der Königlichen Museen zu Berlin, jetzt dem Denkmälerarchiv der Rheinprovinz zu Bonn überwiesen (in den Beschreibungen zitiert als Hohe).

Abhängig davon, aber mit verschiedenen Varianten, Aufnahme der Malereien in 28 Bl., zum Teil farbig, mit Rekonstruktionsentwürfen, im German. Mus. zu Nürnberg.

Im Denkmälerarchiv zu Bonn weiter: 7 Bl. Zeichnungen von Hohe, 9 Bl. Pausen von Welter nach Hohes Aufnahmen. — Skizzenbuch von Hohe, aus dem Besitz des Pfarrers Vincken (†) im Denkmälerarchiv mit einer Reihe von Varianten und Entwurfszeichnungen. — 11 Bl. Originalzeichnungen von A. Lambris zu den Tafeln bei aus'm Weerth. — 6 Bl. Aufnahmen der Malereien der Unterkirche von Jos. Winkel v. J. 1898 und Zeichnungen von Jos. Becker-Leber (farbig) v. J. 1909.

Geschichte.

Geschichte des Baues und seiner Malereien.

In Rheindorf bei Bonn hatte Graf Arnold von Wied, der bereits im Jahre 1127 als Dompropst von Köln genannt wird[1], auf dem alten Familienbesitz des Wiedschen Hauses eine Burgkapelle bauen lassen, die ihre feierliche Weihe im Beisein des Königs Konrad III. durch Bischof Albert von Meißen unter Assistenz des Bischofs Otto von Freisingen am 24. April 1151 empfing. Eine Inschrift auf einer Platte von Mainzer Grobkalk, die hinter dem Hauptaltare in die Wand der Concha eingelassen ist, gibt von diesem Akte ausführlich Kunde[2]. Der Bericht bei Otto von Freisingen[3] bestätigt die Tatsache ausdrücklich.

---

[1] Knipping, Regesten der Erzbischöfe von Cöln II, Nr. 498.

[2] Anno dominice incarna[tio]ni[s] MCLI°, VIII° [kalendas] mai, ind[icti]one [XIV.] [dedi]cata est haec capella a venerabili missinensium episcopo Alberto c[oo]perante venerabili leodiensium episcopo Henrico, in honore beatissimi c[lemen]tis martiris et papae, beati petri principis apostolorum successoris, altare vero sinistrum in honore beati laurentii martiris et omnium confessorum, altare vero de[xtr]um in honor[e be]ati stephani prothomartiris et omnium martirum, altare vero medium in honore apostolorum petri et pa[uli], superioris autem capellae altare in honore beatissimae matris domini semper virginis mariae et johannis ewangelistae a venerabili frisingensium episcopo otone, domini c[onr]adi romanorum regis augusti fratre, ipso eodem rege presente necnon arnoldo piae recordationis fundatore, tunc coloniensis aecclesiae electo, presente quoque venerabili corbeigensium domino wibaldo, abbate et stabulensi, waltero maioris ecclesiae in colonia decano, bunnensi preposito et archidiacono gerhardo, venerabili quo que sigebergensium [ab]bate nicol[ao, mu]ltis preterea personis et plurimis tam nobilibus quam ministerialibus; dotata quoque [est ab eodem fun]datore et a fratre suo burchardo de withe et sorore sua ha[thewiga, asni]densi gergisheimensi abbatissa, et sorore sua hic[echa, abbatissa de wile]ca, predio in rulistorf cum omnibus suis appendiciis agris vineis domibus [feliciter. amen]. Der Wortlaut nach der sorgfältigen Feststellung des Textes durch Schroers i. d. Ann. h. V. N. LXXXI, S. 73. Ein Faksimile bei Aldenkirchen i. d. B. J. LXVII, Taf. VII, darnach bei Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie I, S. 420; Bergner, Handbuch d. kirchl. Kunstaltertümer, S. 393 und Opfergelt a. a. O., S. 10. Photographie nach Papierabklatsch (zu undeutlich) bei Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, S. 238, Nr. 513, Taf. XXXI, 4.

[3] Ottonis Frising. gesta Friderici imp. lib. I, c. 68 ed. Waitz p. 77: capellam operosam, quam ille [Arnoldus electus] non longe a Colonia in proprio fundo construxerat, a predictis quos secum duxerat episcopis consecrari fecit.

Schon Arsène de Nouë hatte i. J. 1860 diese Inschrift für die Schöpfung einer späteren Zeit erklärt[4], ihm trat 1879 Aldenkirchen entgegen[5], neuerdings hat dann Th. Ilgen mit einem umfangreichen gelehrten Apparat die Inschrift als eine Fälschung der Gebrüder Johannes und Aegidius Gelenius und damit als ein Machwerk aus der ersten Hälfte des 17. Jh. erklärt[6]. Gegen ihn haben sich Schroers und der Verfasser in eingehender Darlegung gewendet; aus epigraphischen und philologischen Gründen, mit Rücksicht auf die parallelen zeitgenössischen Quellen, endlich aus historischen und architektonischen Gründen muß die Inschrift als echt bezeichnet werden, der Gedanke einer Fälschung ist ganz abzuweisen[7]. Noch aus dem Todesjahr des Erzbischofs berichtet eine Urkunde Kaiser Friedrichs I. von der ecclesia in Rindorf, in qua predictus archiepiscopus [Arnoldus] requiescit sepultus[8], und der Catalogus archiepiscoporum Coloniensium erzählt: Arnoldus .... sepultusque est in ecclesia beati Clementis, quam ipse construxit et variis ornamentis illustravit in loco, qui Rindorp dicitur[9]. Der

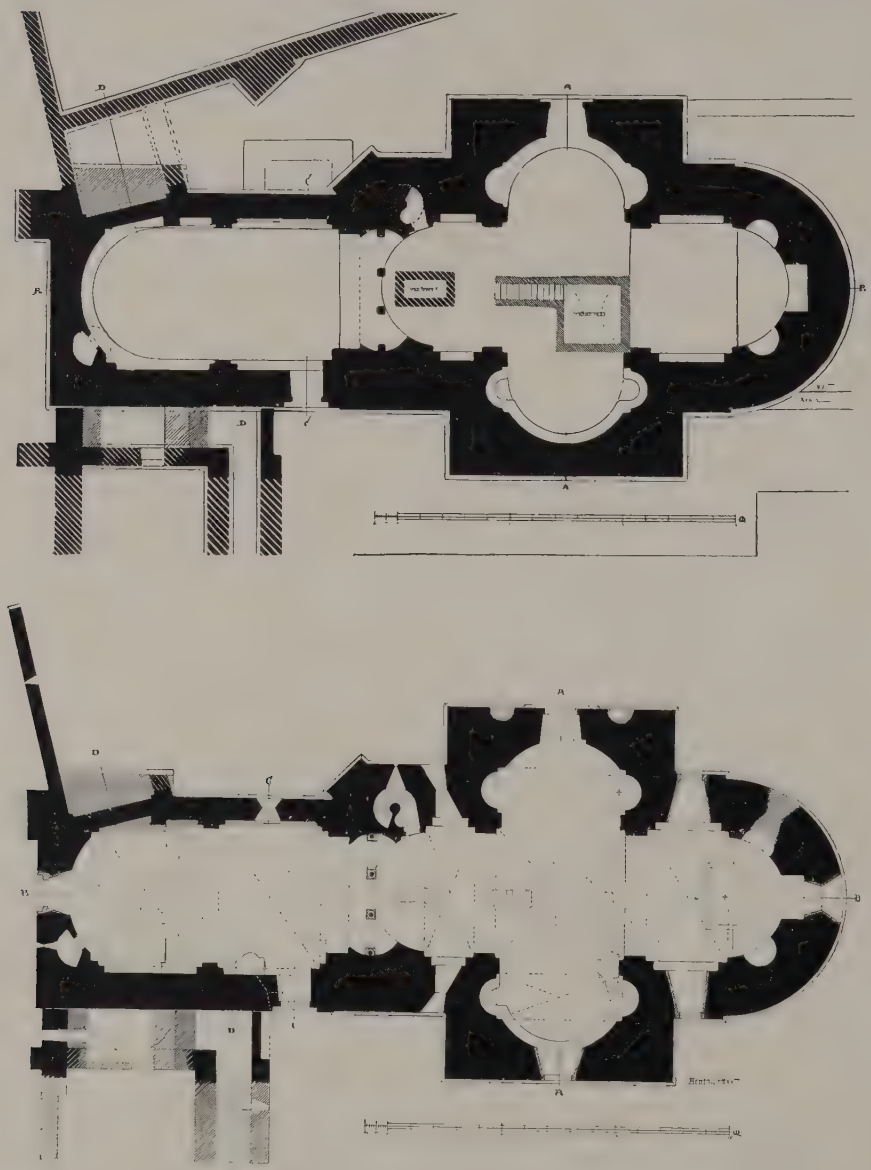


Fig. 202. Schwarzrheindorf. Grundrisse der Unterkirche in Sockelhöhe und Fensterhöhe.

[4] Arène de Nouë, Examen de l'inscription inaugurale de l'église de Schwarzrheindorf: B. J. XXIX, 1861, S. 186.

[5] Aldenkirchen, Die Echtheit der Weiheinschrift in der Doppelkirche zu Schwarzrheindorf: B. J. LXVII, 1879, S. 88.

[6] Th. Ilgen, Die Weiheinschrift vom J. 1151 in der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarzrheindorf. Ein kritischer Beitrag zur rheinischen Quellenkunde des Mittelalters: Westdeutsche Zs. f. Geschichte und Kunst XXIV, 1905, S. 34.

[7] Schroers und Clemen, Die Weiheinschrift von Schwarzrheindorf: Ann. h. V.N. LXXXI, 1906, S. 71. — Schroers, Zur Weiheinschrift von Schwarzrheindorf; ebenda LXXXII, S. 169.

[8] Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, Nr. 389. Zwei weitere Urkunden des Erzbischofs Philipp von Heinsberg v. J. 1173 u. 1176 (Lacomblet, UB. I, Nr. 445, 460) bestätigen das. Vgl. Zs. d. bergischen Geschichtsvereins XXII, S. 185.

[9] Catalogus [primus] archiepiscoporum Coloniensium: Mon. Germ., SS. XXIV, p. 342.

Bau muß demnach vor dem Jahre 1156, dem Todesjahr Arnolds, fertig gewesen sein, die besonders betonte Tatsache der Ausschmückung weist mit Sicherheit darauf hin, daß er seinen Bau auch selbst vollendet hat. Nach dem Tode Arnolds ging die Kirche an seine Schwester Hedwig, die Äbtissin von Essen und Gerresheim war, über; sie erweitert den Bau mit großem Aufwand und errichtet an ihm aus eigenen Mitteln ein Kloster[10]. Die Veranlassung zu der Erweiterung war eben die Klostergründung. Das Kloster war als Frauenkloster nach der Regel des h. Benedikt gestiftet; für die Klosterfrauen war der lange Nonnenchor nötig, auf dem sie ungesehen an dem Gottesdienst teilnehmen konnten,

Fig. 203. Schwarzrheindorf. Längenschnitt durch die Doppelkirche.

wie ein solcher in rheinischen romanischen Kirchen auch in Hochelten, Stoppenberg, St. Thomas an der Kyll, Walberberg besteht[11]. Aus den erwähnten Tatsachen und den historischen Nachrichten geht nun auch die Zeit der Entstehung der Wandmalereien sowohl in der Unterkirche wie in der Oberkirche

[10] LACOMBLET, Urkundenbuch I, Nr. 445, Urk. v. 1173 .... prediciti loci edificia ampliavit variisque facultatibus ecclesiam ditavit. In der Urk. v. 1176 heißt es (LACOMBLET I, Nr. 460) ..... predictam ecclesiam cum magno sumptu amplificavit claustrum quoque propriis expensis construxit. In derselben Urkunde wird der Kirche das Recht zu taufen zugestanden. Über das Leben der Äbtissin Hadwig, vgl. LUDWIG WIRTZ, Die Essener Äbtissinnen Irmentrud und Hadwig II. von Wied: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen XVIII, 1898, S. 27. — K. RIBBECK, Ein Essener Nekrologium a. d. 13. u. 14. Jh., Essen 1900, S. 61, Anm. 5. Nach der Urkunde von 1173 ist damals die Erweiterung sicher abgeschlossen. Vgl. auch NEUSS, Das Buch Ezechiel, S. 266.

[11] Über die ganze Art der Erweiterung und die Verbindung mit dem westlich einspringenden älteren Wiedschen Herrenhof verweise ich auf meine Ausführungen in den Ann. h. V. N. LXXXI, S. 104 und in den Kunstdenkmälern des Kreises Bonn S. 348.

mit Sicherheit hervor. Die Ausmalung war zunächst vollendet vor der Erweiterung; bei dem Erweiterungsbau ward die ehemalige Westmauer, die das ursprüngliche Portal barg, durchbrochen — das Gewölbe der Halbkuppel ward höchst vorsichtig durch drei Bögen unterfangen, die auf vier Säulen aufgesetzt wurden. Der mittlere Bogen schneidet deutlich in die hier befindliche Darstellung der Austreibung der Händler aus dem Tempel ein. In dem Erweiterungsbau findet sich keine Spur von figürlicher Malerei; der Zyklus der Unterkirche war auch inhaltlich und nach der Abgrenzung des Stoffkreises mit dem alten Zentralbau abgeschlossen.

Sodann aber ist die Stelle in dem Catalogus archiepiscoporum Coloniensium: „Arnoldus .... ecclesiam variis ornamentis illustravit" heranzuziehen. Nach mittelalterlichem Sprachgebrauch ist varius für buntfarbig gesetzt, nach dem ganzen Zustand des Denkmals kann hier gar nichts anderes gemeint sein als die Ausmalung. Endlich sprechen, wie unten zu zeigen sein wird, alle inneren Gründe für die Ausführung unter Arnold: die Wahl des ganzen Zyklus, die Seltenheit und Seltsamkeit des Stoffes, die sich wohl erklärt bei dem gelehrten Erzbischof, seinen nahen Beziehungen zu dem Ezechielkommentator Rupert von Deutz, während für eine Benediktinerinnenklosterkirche ganz andere Stoffe nahe zu liegen schienen.

Die Ausmalung der Unterkirche darf daher mit Recht auf die Jahre 1151—1156 festgelegt werden. Die Dekoration der Ostpartie der Oberkirche erfolgte dann sicherlich später und durch andere — und zwar im Können tieferstehende — künstlerische Kräfte; sie erfolgte aber noch bei Lebzeiten der Äbtissin Hedwig (sie stirbt zwischen 1176 und 1193), die sich selbst neben ihrem Bruder Arnoldus zu Füßen des thronenden Salvator in der Apsis als Stifterin hat anbringen lassen, zusammen mit den Patronen ihrer Abteien (die Heiligen Cosmas und Damian für Essen, Hippolytus für Gerresheim). Es liegt am nächsten, die Entstehung dieser Bilder in unmittelbare Verbindung zu bringen mit der Erweiterung — der Nonnenchor verlangte nach Osten hin einen farbigen Abschluß.

Die kriegerischen Unruhen des späten Mittelalters und der neuen Zeit gingen natürlich nicht spurlos an dem so dicht an der großen Wasserstraße liegenden Kloster vorbei. Die Kirche hatte vor allem im Truchsessischen Krieg schwer zu leiden und stand darnach jahrelang ohne Dächer da[12], erst 1605 erfolgte die nötige Ausbesserung. Es ist möglich, daß schon bei dieser Gelegenheit die Gemälde verschwanden, jedenfalls aber wurden sie bei der durchgreifenden Restaurierung der Kirche durch Erzbischof Clemens August in den Jahren 1747—1752 nicht beibehalten, sondern übertüncht. Die Innenräume wurden einfach geweißt[13]. Die Rokokotünche schützte die Bilder auch vor den weiteren Zerstörungen, die am Ende des Jahrhunderts eintraten. Schon 1794 wurde die Kirche als Lazarett benutzt, 1804 erfolgte dann die Aufhebung des Klosters; die Kirche diente nacheinander als Proviantmagazin, als Pferdestall, als Scheune.

Vor dem gänzlichen Zerfall wurde der Bau durch eine Wiederherstellung aus dem allerhöchsten Dispositionsfonds in den Jahren 1830—32 bewahrt, die auf eine Immediateingabe des Fürsten zu Wied vom Jahre 1828 erfolgte. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Verputz innen ergänzt. Am 18. Oktober 1832 wurde die Oberkirche als Pfarrkirche neu geweiht. Im Jahre 1846 wurden in der Unterkirche die unter der alten Tünche und dem Bewurf ruhenden Wandgemälde durch Andreas Simons entdeckt, der damals mit den Studien für seine Publikation beschäftigt war; im J. 1854 wurden sie durch den Maler und akademischen Zeichenlehrer Carl Hohe in Bonn auf Kosten der Staatsregierung restauriert[14], die bauliche Instandsetzung der Unterkirche erfolgte erst später in den J. 1861—1865.

---

[12] Im J. 1583 war das Kloster von den Truchsessischen besetzt, Ende d. J. ward es von den erzstiftischen Truppen wieder erobert (vgl. Michael Aitsinger, Topographica atque historica Leonis Belgici descriptio 1584, S. 113. — Ann. h. V. N. XXXVI, S. 157). Über die weiteren Schicksale vgl. Clemen, Kunstdenkmäler, S. 348. Im Dreißigjährigen Krieg wurde die Kirche von der Schanze Pfaffenmütz aus wiederholt beschädigt; nach der Eroberung durch die Schweden 1632 flohen die Stiftsdamen nach Köln und weilten dort noch 1637, endlich hatte die Kirche bei der Belagerung Bonns im J. 1689 schwer zu leiden.

[13] Über die Restauration berichten die Rechnungen [Schwarzrheindorf, Reg. 7] im Staatsarchive zu Düsseldorf.

[14] Über die Aufdeckung und Instandsetzung gibt ein Bericht von Hohe v. J. 1864 (in den Akten des Preußischen Kultusministeriums) Auskunft. Er folgt hier in extenso: „Promemoria, die Wiederherstellung der alten Wandmalereien in der Kirche zu Schwarzrheindorf betreffend.

Als ich im J. 1854, im Auftrage der K. Regierung zu Cöln, die alten Wandmalereien in der Unterkirche zu

Die Malereien in der Oberkirche entdeckte Ernst aus'm Weerth im J. 1868, der dann 1875 ihre Erneuerung durch den Architekten Lambris und den Maler Wirth bewirkte. Endlich sind bei der Wiederherstellung des Innern im J. 1910 und 1911 durch den Maler Anton Bardenhewer die Malereien, die zum Teil schon wieder sehr gelitten hatten, erneut untersucht worden; im Anschluß an die vorgefundenen Vor-

---

Schwarzrheindorf aufdeckte, was mittels Abklopfens der Übertünchung mit Holzhämmern geschah, die mit Tuch überzogen waren, zeigten sich bei einer großen Anzahl der aufgedeckten Malereien so sehr schwache Farbenspuren, daß die Gestalten oft kaum mehr zu erkennen waren. Ich wagte es damals nicht, flüssige Mittel als Überzug anzuwenden, aus Furcht, die Gemälde dadurch zu beschädigen, und ebensowenig versuchte ich es, dieselben abzukehren und von ihrem Kalkstaube zu reinigen, weil es keine Fresken, sondern nur Temperamalereien waren, deren Leim- oder Gummihaltigen Bindemittel hier und da sich so schwach zeigten, daß man die Farben mit den trockenen Fingern wegzuwischen vermochte.

Aus dieser Ursache beschränkte ich mich beim Copieren dieser Malereien darauf, nur das, was ich deutlich zu sehen glaubte, wiederzugeben und die theilweise verschwundenen Farben in den Copien zu ergänzen, ohne mich daran zu stören, welche archäologischen Auslegungen sich an dieselben knüpfen.

Nachdem diese Copien, welche damals nach ihrer Aufdeckung großes Aufsehen unter den Kunstschriftstellern erregten, dem Kgl. Museum in Berlin einverleibt waren, konnte es nicht fehlen, daß seitens derselben Versuche der theilweisen Entzifferung des Dargestellten und auch Abbildungen der vorzüglichsten einzelnen Gruppen und Einzelgestalten veröffentlicht wurden, weil man der Richtigkeit meiner Zeichnungen vertraute, von der auch ich überzeugt zu sein glaubte.

Jetzt aber, wo diese sämtlichen Malereien von mir an Ort und Stelle insoweit restaurirt sind, daß sich Umrisse, Formen und Farben wieder deutlich erkennen lassen, stellen sich bei mehreren Einzelfiguren kleine Irrthümer und Veränderungen heraus, die nur erst durch den Wachsüberzug deutlich zum Vorschein kamen und sichtbar wurden. Zu diesen gehören die gewähnten Sibyllen (Tafel XVI) auf den Wandpfeilern der östlichen Nische, welche nun männliche und bärtige Gesichter haben, neben deren Nymben sich die Insignien der vier Evangelisten: Stier, Löwe, Adler, Engel, herausstellten. Die oben angeführten Tafeln beziehen sich auf jene, welche sich im Königl. Museum zu Berlin befinden.

Ebenso fand ich in derselben Nische, oben in der Decke links, einen Propheten (Tafel XVII) mit einem Spruchbande, den ich früher für eine weibliche Gestalt ansah, und die wunderschöne Jungfrau Maria (Taf. IV) mit dem Christuskinde auf dem Arme und einem Spruchbande in der Hand, welche sich im Mittelschiff der Kirche, oben in der Kreuzung der Decke östlich befindet, und die bereits in mehrfachen Werken abgebildet ist, verwandelte sich unter dem Benzol-Wachsüberzug, in einen eben so schönen schwebenden Engel mit großen Flügeln, wovon ich den einen Flügel für das Christuskind hielt, während der andere Flügel vor dem Überzuge gar nicht sichtbar war. Auf dem Spruchbande, das derselbe in seiner Rechten hält, waren die Worte: SANCTUS, SANCTUS deutlich zu erkennen. Diesem gegenüber zeigt sich auf demselben Felde ein zweiter Engel mit großen Flügeln und in der Mitte zwischen beiden Engeln sieht man jetzt Christus in der Pforte eines Tempels aufrechtstehend und mit aufgehobener Rechten, was früher ebenfalls nicht sichtbar war.

Alle übrigen Darstellungen entsprechen ganz meinen früheren Copien, bis auf jene in der rund gewölbten Decke der östlichen Nische, in welcher früher gar nichts zu erkennen war, und in welcher sich jetzt erst, durch den Wachsüberzug, die Umrisse eines in umgebender Glorie thronenden Christus herausstellten, zu dessen beiden Seiten, außerhalb der Glorie, sich die zwölf Apostel nebst dem heiligen Clemens befinden, dem diese Kirche geweiht ist.

Diese neuen Entdeckungen und Correkturen habe ich in den beiliegenden Tafeln in derselben Größe kopirt, wie jene, welche sich in dem Königl. Museum zu Berlin befinden, denen sie sich als Ergänzungen anreihen dürften.

Wer diese Aufdeckungen vor ihrer Wiederherstellung gesehen hat, die oft kaum mehr eine leise Spur von Farbe und Umrissen zu erkennen gaben, dem kann es nicht entgangen sein, welche Schwierigkeiten das Copieren dieser Malereien und deren nachherige Wiederherstellung darbot, und wie beim Copieren derselben kleine Irrthümer kaum zu umgehen waren.

Und diese Irrthümer würden niemals erkannt worden sein, wenn die Wiederherstellung dieser Malereien unterblieb.

Jedoch ist unter dieser Herstellung keineswegs eine totale Übermalung zu verstehen, vielmehr geschah dies nur durch einen Überzug von in Benzol und Terpentingeist aufgelösten Wachs, um die noch vorhandenen Farben und Umrisse klarer und durchsichtiger zu machen und zu befestigen, und um die schwarzrothen Umrißlinien wieder nachziehen zu können und deutlicher hervorzuheben. Das Übermalen selbst beschränkte sich nur auf die blauen Gründe und deren grünen Einfassungen nebst den gelben und rothen Borden und einzelnen Verzierungen. An den Figuren aber bietet die Herstellung der sichtbaren Umrisse das Wesentlichste und ist nur hier und da, aber auch nur äußerst selten, ein leichter durchsichtiger Zusammenhang der farbigen Schattierungen erzielt worden, wo kleine Unterbrechungen waren, jedoch so, daß die alte Malerei und Zeichnung unverkennbar druchscheint.

Weniger herzustellen würde daher kaum möglich und fruchtlos gewesen sein.

Daß an einzelnen Stellen, namentlich in der nördlichen, westlichen und südlichen Decke, sowie an den Verzierungen der breiten Gurtbogen, die Malereien noch deutlicher und klarer erhalten waren als an den übrigen Flächen und Gewölben, könnte um so mehr zu der Vermutung Veranlassung geben, daß an diesen Stellen die Malereien auf nassem Bewurfe gemalt wurden, wie dies sonst bei Freskomalereien geschieht, wodurch die Farben sich mehr in denselben einsaugten, da sich an den Verzierungen der Gurtbogen, den Nymben der Heiligen und den Darstellungen von Gebäuden und Tempeln Eindrückungen der Zeichnungen vorfanden,

zeichnungen, die bei der ziemlich flotten Restauration durch Hohe einfach überstrichen waren, und mit Berücksichtigung der hier niedergelegten Untersuchungen sind dabei verschiedene Korrekturen der Hoheschen Wiederherstellung vorgenommen worden.

Fig. 204. Schwarzrheindorf. Querschnitt durch die Doppelkapelle.

Beschreibung des Baues.

Die Kirche zeigt im Grundriß (Fig. 202) deutlich die Scheidung in den älteren und den späteren Teil. Der ursprüngliche Bau war eine Zentralanlage, die Arme waren im Innern mit Conchen geschlossen, aber nur der längere Ostarm hob sich

---

hellerer Farbe, während der übrige feine Bewurf einen mehr ins Graue spielenden Ton hatte.

Zugleich waren alle Untergründe mit einem dunkelgrauen Ton grundirt, über welche dann die blauen Gründe mit grünen Einfassungen überstrichen waren. Ein Verfahren, das die Zimmermaler heut zu Tage noch üben, weil die über grauem Untergrunde gestrichenen Farben besser decken und egaler werden. Deshalb hat man auch auf den meisten Feldern nur noch diesen dunkelgrauen Untergrund wahrgenommen, auf welchem man nur noch hier und da schwache Spuren von Blau und Grün entdeckte.

Man hat früher diesen Malereien eine mythologisch-allegorische Auslegung theilweise unterschieben wollen, indessen hat es nach der Wiederherstellung derselben der Herr Pastor Pfeiffer zu Wilich versucht, eine Beschreibung und Erklärung des Ganzen in der Bonner Zeitung wiederzugeben, und scheint den richtigen Faden in dem Propheten Ezechiel gefunden zu haben.

Bonn, den 5. Februar 1864.

gez.: C. Hohe.
akademischer Zeichnenlehrer und Hofmaler."

die auf trocknem Grunde nicht möglich gewesen wären. Der Stuck dieser Stellen war auch feiner geplättet. Dagegen war der Bewurf in der rundgewölbten Decke der östlichen Nische, wo die Malerei bis auf schwache Umrisse spurlos verschwunden war, rauher und sandiger und von etwas

außen als halbrunde Apsis ab, die übrigen waren außen rechteckig gestaltet. Das westliche Langhaus ist dann in geringerer Mauerstärke später angeschlossen worden (vgl. die Grundrisse Fig. 202, den Querschnitt Fig. 204 und den Längenschnitt Fig. 203).

In der Unterkirche ist zur Vermittlung mit dem neuen Anbau eine dreifache Bogenstellung eingezogen, durch die die ganze Halbkuppel hier abgefangen wird. Der alte Teil (Fig. 205) ist ganz einfach eingewölbt und in dem Verzicht auf kräftige Gliederung und jede Belebung der Flächen offenbar von Anfang an auf reiche Malerei berechnet. Die Pfeiler tragen nur ein einfaches Kämpfergesims. Die ganze Einteilung ist höchst durchsichtig und klar. Die Kuppeln entwickeln sich unmittelbar aus den Außenmauern. Die Kreuzgewölbe zeigen scharfe Grate. In das mittlere Vierungsgewölbe ist die achtseitige Öffnung eingeschnitten, die die Verbindung mit der Oberkirche herstellt. In den Querschiffarmen nach Osten und Westen große rundbogige, nach oben leicht zugespitzte Nischen, ebenso in der Ostapsis zur Seite der mittleren, später eingesetzten Blende. Die beiden schmalen Rundbogenfenster, die den westlichen Arm erhellen, haben stark ausgeschrägte Gewände.

Fig. 205. Schwarzrheindorf. Blick in die Unterkirche.

Das später angefügte Langhaus ist mit zwei Gratgewölben überspannt. Den Abschluß nach Westen bildet wieder eine Halbkuppel. Eine Wendeltreppe von 30 Stufen führt an der Nordseite in die Oberkirche, die außerdem noch durch eine große Freitreppe an der Südseite von außen zugänglich ist. Der Raum ist auch hier außerordentlich klar in der ganzen Einteilung. Die Vierung ist durch Pendentifs ins Achteck übergeführt, über einem einfachen Gesims baut sich die ungegliederte Kuppel auf, nur in der Mitte mit einer runden Öffnung versehen. Die Halbpfeiler wie die Eckpfeiler zeigen das gleiche mäßige Gesims. Der Chorraum ist durch die drei Vierpaßfenster erhellt. Die Gewölbe haben scharfe Grate, die Außenmauern Schildbögen, das Chorhaus ist besonders ausgezeichnet: in die Ecke treten hier monolithe Ecksäulen, die die bedeutende Höhe von 3,30 m haben, mit reichen Kapitälen. In den Querschiffarmen je zwei kleine rundbogige Fenster, die auf die Zwerggalerie gehen, an der Westseite in der Mitte eine große halbrunde Nische, an der Nordseite in der Mauerstärke der Aufgang zum Turm.

Der ursprüngliche Bau war als eine Schöpfung ganz aus einem Guß eines der hervorragendsten Kunstwerke des romanischen Stils am Rhein, im Grundriß wie im Aufriß höchst geistreich komponiert. Der Charakter als Doppelkapelle war durch die von Anfang an bestehende Verbindung mit der Burg-

anlage gegeben. Seine epochemachende Stellung in der rheinischen Baugeschichte hat der Kirchenbau dadurch, daß hier das reizvolle Motiv der Zwerggalerie zum ersten Male konsequent um den ganzen Bau herum geführt ist; es ist aber durchaus nicht notwendig, hierbei irgendwie südlichen Einfluß anzunehmen[15].

Die Malereien in der Unterkirche.

Die tektonische und ornamentale Dekoration der Unterkirche.

Die ornamentale Bemalung des Inneren stellt sich nur die Aufgabe, die tragenden und trennenden Glieder der Architektur zu betonen. Die Pfeiler der Vierung sind grau gestrichen und durch weiße Fugen gequadert, die Profile der Deckplatten (von unten nach oben) gelb-rot-grau bemalt. Die Wände sind ringsum in der durch die Fensterbänke angegebenen Höhe von etwa $2^1/_2$ m von einem perspektivischen grün-gelb-roten Mäander auf schwarzer, von einem (inneren) gelben und (äußeren) roten Streifen eingefaßter Bahn umzogen und so in eine untere unbemalte, wahrscheinlich ursprünglich nur mit gelbem Ocker getönte, jetzt braun gestrichene und im Chor mit einem Teppichmuster bemalte, und eine obere gemalte Zone geteilt. Die einzelnen Flächen werden durch jederseits gelb und rot gefaßte Bänder und Ranken voneinander getrennt. Alle Kanten sind stumpfschwarz gestrichen. Die vier Gurte der Vierung (sowie die Tonnen der Fenster im Choroblongum) sind in der schwarzgrundierten Laibung mit großen Ringen belegt, die durch kleinere Ringe wie durch Bänder verbunden und mit blau-grün-roten Ranken gefüllt und verschlungen sind, auf denen in den breiteren West- und Ostgurten Vögel sitzen (Fig. 205 und 206). Die beiden Stirnseiten der Gurte enthalten ebenso wie die der Konchen und Nischen rot-gelb gefaßte weiße Inschriftstreifen, denen in der Nord- und Südconcha noch solche im Inneren der Kuppelfläche entsprechen[1].

Fig. 206. Schwarzrheindorf. Gurtornamente in der Unterkirche.

[15] Daß hier ein italienisches, speziell ein lombardisches Motiv vorliege, ist von ziemlich vielen Autoren ohne weitere Begründung wiederholt worden, und natürlich hat Rivoira, Le origini della architettura Lombarda, Rom 1908, p. 711 sich diese Ansicht auch zu eigen gemacht. Ich habe in den Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein LXXXI, S. 97 mich eingehend gegen diese Ansicht gewendet; in Schwarzrheindorf ist dieses Motiv, das doch nur eine Weiterbildung der heimischen offenen Laubengänge der frühromanischen Zeit darstellt, besonders aus praktischen Gründen notwendig und dazu auch konstruktiv bedingt. Dann kommt diese Galerie eben auch schon vorher in den Rheinlanden an der Doppelkapelle St. Godehard zu Mainz (die schon 1137 geweiht ward) und am Westbau der Abteikirche zu Laach vor. Die Frage würde immerhin von einiger Wichtigkeit sein bei der Beurteilung eines etwaigen Einflusses italiänischer Kunst gegenüber den Wandmalereien.

[1] Es darf bezweifelt werden, daß diese von Hohe wiederhergestellten Ornamentstreifen in allem dem ursprünglichen Befund entsprochen haben. Die Hoheschen Originalzeichnungen geben allerdings dieselben Motive, der Mangel an Verbindung zwischen den einzelnen Ornamenten, vor allem den Medaillons, wäre aber doch allzu ungewöhnlich und ohne rechte Parallele in dem Schatz der rheinischen Ornamentik. Allerdings ist bei der Untersuchung durch Bardenhewer im J. 1911 auch nichts von älteren Linien neben den wiederhergestellten gefunden worden.

Von den Gewölben ist in der Vierung der schwarze Grat zunächst jederseits von einem gelben Streifen begleitet, neben dem ein breites, jederseits von einem inneren gelben und äußeren roten Streifen gefaßtes schwarzes, abwechselnd mit blauen und roten Vierpässen gefülltes Band an der Öffnung zur Oberkirche sich totläuft. Im Kreuzgewölbe des Ostchores läuft neben dem schwarzen Kantenstrich jederseits nur ein von zwei gelben Streifen eingefaßter roter Streifen; in den Kreuzgewölben der nördlichen, südlichen und westlichen Oblonga ist nur der Grat schwarz gestrichen. Die Felder der Malflächen sind sowohl in den Gewölben als auf den Wänden in dem üblichen Blau grundiert und von einer breiten Borde eingefaßt. Das Blau bildet die leitende Farbe wie bei den meisten romanischen Monumentalmalereien des Rheinlandes, hier aber klarer und deutlicher als sonst, weil in relativ großen Flächen vorhanden. Auch in der Bemalung der figürlichen Partieen herrschten die Ockerfarben Gelb und Rot vor, die das architektonische gewiß betonen, so daß also ein sehr einfacher Akkord der ganzen Ausmalung zugrunde gelegt war.

Das Thema.

Daß den Darstellungen in den Gewölben der Unterkirche die Visionen des Propheten Ezechiel zugrunde gelegt waren, hatte schon der Pfarrer Pfeiffer von Schwarzrheindorf erkannt, der zuerst im J. 1863 die richtige Deutung gegeben hatte[2]. Dann hat aus'm Weerth diese Deutung in seiner ersten großen Veröffentlichung der Malereien übernommen und weiter ausgeführt[3], nach aus'm Weerth ist die Deutung dann in den in der Bibliographie am Eingang dieses Abschnittes aufgeführten Werken mehr oder minder abgekürzt wiedergegeben, auch der kurze Text in meinen Kunstdenkmälern schließt sich daran an[4]. Jüngst hat sich nun Wilhelm Neuß eingehend mit dem ganzen Stoff befaßt, er nimmt den Ausgang von den Wandmalereien in Schwarzrheindorf und behandelt den Einfluß des Buches Ezechiel auf die Literatur und Kunst des ganzen frühen Mittelalters; er kommt dabei in bezug auf die Deutung einzelner Szenen und auf die Auffassung des ganzen Gedankenkreises, auch in bezug auf die Herkunft dieser Auffassung bei dem Maler von Schwarzrheindorf zu vielfach neuen und sehr beachtenswerten Ergebnissen. In bezug auf die allgemeinen Abschnitte der folgenden Kapitel schließe ich mich an den Gedankengang von Neuß an[5].

Welcher biblische Stoff lag zunächst dem Maler vor? Wir folgen kurz dem Inhalt der Visionen in dem Buche Ezechiel[6]. — Ezechiel, der Sohn des jüdischen Priesters Buzi, hat im J. 597 v. Chr. den König Joakim zusammen mit anderen Vornehmen in die Verbannung begleitet. Der erste Teil seiner Visionen und Reden gehört der Zeit vor der Zerstörung Jerusalems an (von 593—598) — die Kap. 1—24 verkünden dem von Gott abgefallenen und von ihm verworfenen Volke Unheil und Untergang. Der zweite Hauptteil des Buches — von Kap. 33—48 — prophezeite den Resten des hart gestraften und dezimierten Volkes neue Hoffnung und die Rückkehr des Herrn. An der Spitze des Buches steht die Beschreibung der Gottesvision, durch die Ezechiel zum Propheten berufen ward, sie bringt die Schilderung der Cherubime, die hier zum ersten Male eingeführt werden (Ezechiel I, 1—III, 21) — die Schriftrolle mit den Klageweisen wird ihm übergeben, die er verzehren und so in sich aufnehmen muß.

Es ist nicht diese Vision, die in Schwarzrheindorf dargestellt worden ist; erst die zweite Vision, die von Ezechiel III, 22 an erzählt wird, gibt das Thema. Der Prophet, der bei Tel-Abib an dem Strome Chobar sitzt, erhält den Befehl, hinunterzusteigen in die Ebene des Tales, dort bekommt er durch dasselbe Gesicht wie in der ersten Vision den Auftrag, das große Strafgericht, das sich an Jerusalem vollziehen

---

[2] Pfarrer Pfeiffer in den Aufsätzen in der Bonner Zeitung 1863, Nr. 203, 209, 215, 221, 227, 239, 285.

[3] aus'm Weerth, Wandmalereien, S. 9.

[4] Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Bonn, S. 357—363.

[5] Wilhelm Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des 12. Jh. mit besonderer Berücksichtigung der Gemälde in der Kirche von Schwarzrheindorf, Münster 1912 (Beitr. z. Gesch. d. alten Mönchtums u. d. Benediktinerordens, herausgeg. v. Ildefons Herwegen, I).

[6] Literatur zu dieser ganzen Frage bei Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon IV², S. 1159. — Realenzyklopädie f. protest. Theol. u. Kirche V, S. 704 (v. Orelli). — v. Orelli, Das Buch Ezechiel ausgelegt (Strack u. Zöckler, Kommentar z. d. heil. Schriften des Alten u. Neuen Testamentes A. II, I) München 1896. — J. Herrmann, Ezechiel-Studien (Beitr. z. Wiss. v. Alten Testament, herausgeg. v. R. Kittel II), Leipzig 1908. — P. Mayeux, Iconographie mediévale. I. Les visions d'Ezechiel et de St. Jean: Revue de l'art chrétien LIX, 1909, p. 102.

sollte, zu verkünden. Vor dem Bilde der Stadt soll er 390 Tage auf der linken Seite liegen als Ausdruck der Sühne für die Schuld Israels und 40 Tage auf der rechten Seite für die Schuld Judas.

Dann folgt die dritte Vision von Ezechiel V, 2 an. Wie sein Barthaar und Haupthaar verbrannt, zerhauen und in den Wind geworfen wird, so soll das Volk Israel gestraft werden. Die vierte Vision schließt sich an — von Ezechiel VIII, 1 an —; am fünften Tage des sechsten Monats im sechsten Jahre der Gefangenschaft wird der Prophet nach Jerusalem versetzt und sieht dort die Götzendienerei vor dem Eiferbild mit eigenen Augen. Im unmittelbaren Anschluß an das Geschaute vollzieht sich nun das große Strafgericht — das Volk wird vernichtet und die Stadt verbrannt. Weiter die fünfte Vision — im 37. Kapitel —, die die Wiedererweckung der Totengebeine bringt. Endlich die sechste Vision — von Ezechiel XL an — im vierzehnten Jahr nach der Einnahme Jerusalems (573), die die Wiederherstellung Jerusalems und die Begnadigung des Volkes schildert, den neuen Tempel genau zeichnet und das künftige Bild des glücklichen Volkes nach der Rückkehr in die Heimat malt.

Das Buch Ezechiel scheint im allgemeinen der mittelalterlichen Literatur ferner zu liegen und damit auch der Auffassung des Mittelalters innerlich fremder zu sein als die drei anderen großen Propheten — und doch hat dies Buch mit seinen die bildliche Phantasie so stark anregenden Erzählungen seit der altchristlichen Zeit immer wieder künstlerische Darstellungen heraufbeschworen. Nach der Apokalypse ist es das Buch Ezechiel, das vor allem die Themen zu den visionären Schilderungen gegeben hat. Die Auswahl der Szenen und die Art der Darstellung wechselt, wie die Auffassung des Buches wechselt, je nach dem Überwiegen des lateinischen oder des griechisch-orientalischen Geistes. Wilhelm Neuß hat in seiner Arbeit über das Buch Ezechiel nicht nur die Entwicklung der theologischen Auffassung des Buches von den ältesten Kirchenschriftstellern über Justinus, Irenäus und die Alexandriner, über die Antiochiener und Syrer bis zum Ende des christlichen Altertums gezeigt, sondern auch diese Entwicklung weiter geführt, von Gregor dem Großen über Hrabanus Maurus zu den Frühscholastikern und den Theologen des 12. Jahrhunderts. Und er hat dann die bildlichen Darstellungen zusammengestellt und gezeigt, welche Fülle von Anregungen dies Buch der bildenden Kunst seit den Anfängen der altchristlichen Aera gegeben hat.

Die Visionen des Ezechiel sind nicht etwa nur von der orientalischen Theologie aufgegriffen und aus- und umgedeutet worden, sie finden sich von Anfang an auch bei den abendländischen Kirchenvätern. Die Totenerweckungsvision im 37. Kap. erscheint schon Justinus dem Märtyrer in seiner um die Mitte des 2. Jahrhunderts entstandenen Apologie als ein Gleichnis von der Wiederkunft Christi[7], und Irenäus von Lyon sieht in seiner gegen das J. 180 n. Chr. verfaßten Streitschrift adversus haereses ebenso eine Weissagung auf die Auferstehung des Fleisches darin, bei ihm zeigt sich zum ersten Male Berührung mit der jüdisch philonischen Spekulation und dem jüdischen Mysterienwesen der Maaseh Merkabah. Im 3. Jh. ist es dann Tertullian, der das Bild von der Erweckung der Gebeine wieder ganz ausführlich behandelt als Bild der Auferstehung des Fleisches, und ebenso ist es die Tempelvision, die er als Bild der Kirche hinstellt; Cyprian, Hippolytus von Rom folgen ihm, der letztere erscheint als eigentlicher Kommentator des Ezechiel. Eusebius berichtet, daß er über einzelne Abschnitte des Ezechiel ein eigenes Werk geschrieben habe, von dem leider nur ein syrisches Fragment erhalten ist.

Neben ihm tritt als zweiter Kommentator des Ezechiel im Abendlande Victorinus von Pettau auf. Gleichzeitig setzt dann im Osten Origenes der Alexandriner ein — 14 Homilien zu Ezechiel sind uns von ihm erhalten, von dem Kommentar nur ein kleines Bruchstück und Fragmente in Catenen: als Philosoph sucht er mystisch-allegorisch die Geheimnisse der Visionen zu deuten und zu vertiefen. Im Osten wie im Westen nimmt die Auffassung nun immer mehr einen typologischen Charakter an. Im Westen tritt neben die typologische Tendenz die heilsgeschichtlich systematische Auffassung. Im 12. Jh. kommt man endlich so hier zu einer einheitlich christologischen Auffassung des ganzen Buches.

Die typologische Auffassung des Ezechiel hat vor allem durch Gregor den Großen, von dem wir 22 Homilien zu dem Propheten besitzen[8], einen starken Aufschwung genommen. Daß Ezechiel selbst

---

[7] Neuss a. a. O. S. 25. — Justinus, Apologia I, c. 52 (Migne, Patrologia graec. VI, p. 405).

[8] Migne, Patrologia lat. LXXVI, p. 785. — Vgl. Bardenhewer, Patrologie S. 563. — Neuss a. a. O. S. 91 bis 102. In acht Homilien wird die Gottesvision behandelt, dann kommt die symbolische Belagerung, das Strafgericht; der Tempelvision gelten die zehn Homilien des 2. Buches.

als ein Vorbild Christi erscheint, hatten schon die früheren Ausleger gelehrt, jetzt werden auch alle Einzelvorgänge der Visionen ausdrücklich auf Christus als den Weltrichter, den Erlöser und Versöhner bezogen. Durch die karolingische Zeit, über Hrabanus Maurus und Walafrid Strabo, zieht sich diese Auffassung hin bis ins 10. Jh., bis zu Haimos Kommentar zu Ezechiel. Im Anfang des 12. Jh. ist es dann der Scholastiker Rupert von Deutz, der diese Tradition fortsetzt und auf Gregor und den anderen fußend, das Buch vom christologischen Standpunkte systematisch zu erfassen sucht[9]. Das Buch Ezechiel behandelt er in seinem im J. 1117 abgeschlossenen Hauptwerk de trinitate et operibus eius[10]. Er sieht in dem Buch des Propheten ein ganz einheitliches und geschlossenes System der Lehre von Christus. Die Gottesvision ist ihm ein Kompendium der Lehre von Christus im Alten Testamente, die Vorherverkündigung der incarnatio, passio, resurrectio, ascensio. Er scheidet die Prophetien in zwei große Abschnitte: der erste bringt die Verkündigung vom menschgewordenen Christus, der zweite die vom ewigen Christus. Alles wird nun auf Christus bezogen und gedeutet, selbst die Einzelheiten des Tempels mit den Abteilungen und Maßen erscheinen als Abbild der Schöpfung, der Vorbereitung des Kommens Christi und der Menschwerdung.

Die Malereien an den Gewölben.*

In der Beschreibung der Deckenmalereien folgen wir dem Gang, wie er in dem Buche Ezechiel gegeben ist. Darnach beginnt die Darstellung im östlichen Kreuzarm, geht dann durch den südlichen, westlichen, nördlichen Kreuzarm weiter und endet in der Vierung. Die Schilderungen der einzelnen Gemälde geben den Bestand wieder; wo Veränderungen vorliegen oder vorzuliegen scheinen, sind sie besonders vermerkt.

Übersichtsblatt der Gewölbemalereien: Tafel XIX. — Aus'm Weerth, Taf. XVIII—XIX, farbig, und Clemen, Romanische Wandmalerei Tafelband, Taf. 19. Blick auf die westliche Chorwölbung: Aus'm Weerth, Taf. XXVI, 1. Apsis des nördlichen Kreuzarmes: Clemen, Taf. 22, 2 nach Phot. Westliche und östliche Nische: Farbige Aufnahme von Hohe im Denkmälerarchiv Taf. I. Nördliche und südliche Nische: Farbige Aufnahme von Hohe, Taf. II, beide Tafeln mit den entsprechenden Kreuzgewölben. Dazu das hier beigegebene Übersichtsblatt Taf. XVIII und XIX und die Fig. 205.

I. Östlicher Kreuzarm.

1. Das südliche Gewölbefeld. Die Berufungsvision (Ezechiel I, v. 1—28). Abbildung: aus'm Weerth, Taf. XX, 1. — Zeichnung von Hohe, Taf. 17, darnach Fig. 207.

Die Mitte des Feldes nimmt seit der Restauration durch Hohe ein großes Rad von acht Speichen ein mit neun Augen[11] auf dem äußeren Nabenring. Im Westzwickel mit dem Rücken gegen das Rad kauert ein bärtiger Mann mit tiefgesenktem Haupt; die Linke ruht auf dem Knie und hält ein entfaltetes Spruchband, dessen Inschrift erloschen ist; die rechte Hand fährt scheinbar sinnend nach dem lockigen Haupt; die Augenlider sind geschlossen. Die Gewandung antikisierend: ein Gewand mit weiten Ärmeln, darüber ein ungenähter Mantel. Über Haupt und Rücken des Zusammengesunkenen schweben fünf[12] kleine geflügelte Köpfe[13]. Vom Zwickel breitet sich eine Wolke mit ausgezackten Rändern zu dem kauernden Manne hin. Sie ist von vier geflügelten Köpfen umschwebt[14], von denen einer größer, in der

---

[9] Neuss a. a. O. S. 114. Auf Rupert als wichtige Quelle hatte schon Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 361, hingewiesen. Über Rupert vgl. eingehend unten S. 325, Anm. 30.

[10] Migne, Patrologia lat. CLXVII, p. 1419. Außerdem behandelt Rupert das Buch Ezechiel im Matthäuskommentar, im Apokalypsenkommentar und im Kommentar zum hohen Liede. Ausführliche Würdigung bei Neuss, S. 114—131.

* Der Beschreibung S. 281—298, 306—310, 343—352 liegt, mehrfach überarbeitet und ergänzt, ein Text von Dr. Reiche zugrunde.

[11] In der Aufnahme von Hohe, Taf. XVII, nicht vorhanden, jedoch hat in einer der verschiedenen Hohe'schen Ergänzungszeichnungen (entsprechend cap. I, 18) das Rad Augen (vgl. auch aus'm Weerth, S. 10, Anm. 3). Auf dem Übersichtsblatt gibt aus'm Weerth auch den beiden großen Reifen des Rades Augen im Gegensatz zu seiner Taf. XX.

[12] In der Originalzeichnung von Lambris vier.

[13] Bei Hohe (Berlin) nur ein Kopf, in der Nürnberger Zeichnung (Fig. 207) fehlen die Köpfe vollständig.

[14] Bei Hohe vom Kopf nur der undeutliche Umriß. Zu der Darstellung der Windgötter vgl. Piper, Mythologie der christl. Kunst II, S. 443. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 207. — Otte und aus'm Weerth i. d. Römischen Quartalschrift VIII, S. 293.

Spitze des Ostzwickels ursprünglich wohl wie in der Nordkappe des südlichen Kreuzarmes deutlich die Wolke angeblasen hat, wie das auch aus'm Weerth bezeugt. Es ist der Nordwind (Ezechiel I, v. 4), der sie treibt. In der Mitte des östlichen Randstreifens kniet (?), vom weiten nachschleppenden Mantel fast ganz verhüllt, eine kleinere bartlose[15] Gestalt mit langen Locken in weißem Gewand und (bei Hohe) rotem Mantel, von dessen Farbe jetzt nur noch schwache Spuren vorhanden sind, vom breiten Rand des Rades überschnitten, von der Brust an jenseits des Radrandes wieder auftauchend, das Haupt unterhalb der Nabe zwischen zwei Speichen[16].

Die einzelnen Züge der Darstellung sind nicht, wie aus'm Weerth meint, Ezechiel 3, v. 12—14, auf welche Verse sie schlecht passen, sondern sicher Ezechiel 1, v. 4 ff. entlehnt: „Ich sah aber, wie ein Sturmwind von Norden her kam und eine große Wolke und zusammengeballtes Feuer, und rings um jene her waren Strahlen, und aus diesen heraus blinkte es wie Glanzerz" (Vers 4). Dann sieht der Prophet aus der Wolke und ihrem Feuer jene von der babylonischen Kunst inspirierten Gestalten von vier Wesen hervorscheinen in Menschengestalt mit vier Flügeln und vier Gesichtern: vorn vom Menschen, rechts vom Löwen, links vom Stier und hinten vom Adler (Vers 5—14). Und weiter sieht er, „daß auf der Erde neben den vier Wesen je ein Rad war (Vers 15). Und die Räder waren anzusehen wie das Blinken von Chrysolith. Und die Viere hatten einerlei Gestalt und ihre Arbeit war, als wenn ein Rad innerhalb des anderen wäre (Vers 16). Nach ihren vier Seiten gingen sie: nicht wandten sie sich, wenn sie gingen (Vers 17). Und als ich ihre Felgen ansah, da waren ihre Felgen ringsum voll Augen bei den Vieren (Vers 18). Und wenn die Tiere gingen, so gingen die Räder neben ihnen mit, und wenn sich die Tiere von der Erde erhoben, so erhoben sich auch die Räder" (Vers 19) etc.

Wie die Gestalt hinter dem Rade ursprünglich ausgesehen hat, ist schwer zu sagen. Hohe gibt hier auf Taf. 17 seiner Aufnahme (Fig. 207) und auf dem Übersichtsblatt Taf. 1 in Umrissen eine Gestalt von der Größe des kauernden Propheten, mit offenbar erhobenem linken Arm, dessen Hand sich hinter dem Radreifen oben verliert. Sie trägt weißes Gewand und roten Mantel, von dem Hohe eine halbwegs deutliche Faltenzeichnung nur am Saume gibt. Vielleicht erklärt sich die Darstellung aus Vers 16: Die kauernde Gestalt wäre dann der Prophet selbst nach Vers 28.

Bei Hohe hat dann aber der Prophet viel mehr die Haltung eines Schlummernden. Er hat das Haupt in die Rechte gelegt, die es scheinbar stützt — von der Geste des Sichschützens durch die Hand ist nichts zu sehen. Dann fehlen völlig in der Hoheschen Aufnahme die geflügelten Köpfe um den Propheten. Endlich sind auch in dem inneren Reifen die Kreise nicht vorhanden (die Augen nach Ezechiel X, v. 12) — vielleicht waren ursprünglich vier Angesichter in das achtspeichige Rad eingezeichnet. Die ganze Darstellung gibt sich aber deutlich als ein Bild der Gottes- oder Berufungsvision.

2. Ostkappe. Darstellung zerstört.

Wahrscheinlich war hier ursprünglich die Weihe des Propheten nach Ezechiel 2, v. 3 dargestellt: „Du aber, o Menschensohn, höre, was ich zu dir reden werde ... Sperre deinen Mund auf und iß, was ich dir jetzt übergeben werde (2, v. 8). Da sah ich, wie eine Hand gegen mich ausgestreckt war; in der lag eine Buchrolle (v. 9) ... Und er sprach zu mir: Menschensohn, iß diese Rolle und geh dann hin und rede zum Haus Israel (3, v. 1). Da öffnete ich meinen Mund, und er gab mir die Rolle zu essen" (v. 2) etc. So vermutet auch aus'm Weerth, der jedoch mit dieser Szene beginnt, dann 1, 4, 3 folgen läßt. Abb.: Aus'm Weerth, Taf. XX, 2. — Hohe, Taf. XVII.

3. Nordkappe. Erstes Zeichen: Die sinnbildliche Belagerung Jerusalems (Ezechiel 4, 1—3).

In der Mitte ein runder, rot gedeckter Kuppelbau mit drei hohen Rundbogenfenstern im Obergeschoß, zwischen denen zwei kleinere schlanke „Türme" über die Kuppel ragen. Links und rechts ist

[15] Bei Hohe oberhalb der Nabe, die ganze Gestalt hinter dem Rad und mit dem erhobenen linken Arm das Rad offenbar schwingend, der Situation sicherlich angemessener, die Figur von einer anderen entsprechenden Größe. Vgl. hierzu eingehend Neuss a. a. O. S. 272 m. Abb. a. d. Skizzenbuch Hohes.

[16] Hohe hat in der Ostecke eine weibliche Gestalt in weißem Untergewand, blauem Mantel, weißem Kopftuch, die ein Spruchband hält, auf dem er noch Buchstaben (der letzte ist ein S) andeutet. Auf seiner Berichtigungstafel jedoch gibt er statt deren auch einen bärtigen Mann mit Spruchband. Vielleicht auch sollte diese Gestalt das Volk Israel oder die Stadt Jerusalem vorstellen.

der Bau von zwei höheren, etwas stärkeren, braun gestrichenen Türmen flankiert. Drei mit Dreieckgiebeln und roten Dächern versehene niedrige schuppenähnliche Bauten verdecken das Untergeschoß des Kuppelbaues. In den unteren Zwickeln hockt mit dem Rücken gegen die Gewölbegrate je eine bärtige Männergestalt, in graugrünschattiertem Gewand und Mantel: die in der Ostecke hält ein flatterndes Spruchband vor sich in den Händen, die in der Westecke eine Pfanne an langem Stiel.

Die Darstellung geht zurück auf Ezechiel 4, v. 1—3: „Du aber, Menschensohn, hole dir einen Ziegelstein, lege ihn vor dich hin und ritze darauf eine Stadt ein, nämlich Jerusalem" (v. 1). Der von Türmen überragte, von einer Mauer umgebene Rundbau repräsentiert den Tempel. „Und errichte einen Belagerungswall wider sie und baue einen Belagerungsturm wider sie; schütte einen Damm wider sie auf, stelle Belagerungsheere wider sie auf und setze ringsum Sturmböcke wider sie an" (v. 2). Abkürzend und vereinfachend stellt der Künstler alle diese Belagerungsbauten durch drei gedeckte Laufschuppen dar, die an die Stelle der Mauer zusammengeschoben sind, in die die Bresche gelegt werden soll. Die Männergestalt mit der Pfanne ist der Prophet selbst: „Und hole dir eine eiserne Pfanne und stelle sie als eiserne Wand zwischen dich und die Stadt und richte dein Angesicht gegen diese, daß sie der Belagerung unterworfen sei, und du sie belagerst. Ein Zeichen sei dies für das Haus Israel" (v. 3). Die männliche Gestalt in der anderen Ecke mit dem leeren Spruchband ist, wie schon aus'm Weerth annimmt, vielleicht wiederum der Prophet, jedoch wohl ohne Beziehung auf Vers 7: „Und du sollst dein Angesicht und deinen entblößten Arm gegen die Belagerung Jerusalems hin richten und gegen es weissagen", ein Vers, der in den Zusammenhang des zweiten Zeichens (Ezechiel 4, v. 4—8) gehört, wo der Prophet gebunden daliegend die Schuld Israels und Jerusalems büßt. Was den Maler veranlaßte, hier die Figur des Propheten noch einmal anzubringen, mag der Wunsch gewesen sein, durch den Propheten mit seinem Spruchband die schwer zu verstehende Darstellung erklären zu lassen. Der Gestalt in der anderen Ecke aber mit der Pfanne in beiden Händen konnte er das Spruchband nicht wohl mehr geben.

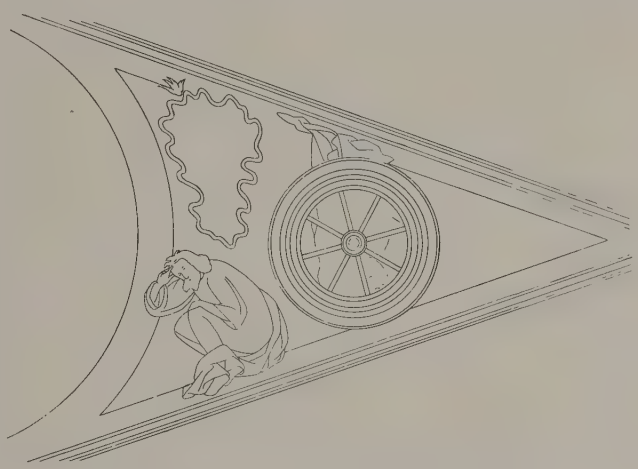


Fig. 207. Schwarzrheindorf. Erstes Feld des Ezechielzyklus nach Hohe (Nürnberg).

Neuß vermutet wohl mit Recht, daß die hohen Seitentürme vielleicht nur aus einem Mißverständnis der seitlichen Begrenzungslinien entstanden sind; bei Hohe (Taf. 17) sind diese Seitentürme ziegelrot gefärbt; dann fehlte nur in der Höhe zwischen den Türmen eine Verbindungslinie, um die Tafel abzugrenzen. Man darf hier auf die parallelen Darstellungen in den Bibeln von Rodes und Farfa verweisen (s. u.).

4. Westkappe (zerstört). Zweites Zeichen: Der Prophet büßt gebunden daliegend die Schuld Israels und Judas (Ezechiel 4, v. 4—6).

In den Aufnahmen von Hohe (Taf. 1) sind hier undeutliche Spuren von zwei liegenden Gestalten (nicht knieenden oder schreitenden) gegeben in weißen Gewändern, symmetrisch die Ecken füllend. Aus'm Weerth vermutet hier wohl mit Unrecht die Darstellung von der Rückkehr des Propheten in den Kreis der Verbannten (Ezechiel 3, v. 4—15). Die beiden liegenden Gestalten erklären sich ungezwungen als die Darstellung, wie der Prophet auf der rechten und linken Seite ruht zur symbolischen Schilderung der Verschuldung des Hauses Israel und des Hauses Juda. Das geben auch die entsprechenden Abbildungen in dem Zyklus aus dem Haimokommentar (s. u. Abb. 249). Ezechiel 4, v. 4—6: „Du aber lege dich auf deine Seite und nimm die Verschuldung des Hauses Israel auf dich; die Zahl der Tage, die du auf ihr liegst, sollst du ihre Verschuldung tragen. Und ich wandle dir die Jahre ihrer Verschuldung in eine entsprechende Zahl von Tagen — 390 Tage — und so sollst du die Verschuldung des Hauses Israel

tragen. Und wenn du mit ihnen zu Ende bist, so lege dich zum zweitenmal auf deine rechte Seite und trage die Verschuldung des Hauses Juda, 40 Tage lang; für jedes Jahr einen Tag ansetzend berechne ich sie dir".

II. Südlicher Kreuzarm.

5—8: Viertes Zeichen: Symbolische Ankündigung der Aufreibung des Volkes bis auf einen geringen Rest (Ezechiel 5, v. 1—3).

Auf dem Stirnbande der südlichen Concha, welches das Wandbild derselben (Verklärung) vom Gewölbe trennt, finden sich von der diesbezüglichen Stelle des Ezechiel „Et tu, fili hominis, sume tibi gladium acutum, radentem pilos, et assumes eum, et duces per caput tuum et per barbam tuam, et assumes tibi stateram ponderis, et divides eos (v. 1). Tertiam partem igni combures in medio civitatis, juxta completionem dierum obsidionis ...." (v. 2) nur noch die in leoninische Hexameter umgestellten Worte:

..... AN ..... GLADIVM ...../..... C. E. V. E. ..V..BC.....
PONDER[IS] · DIVI(DES) · EOS [TE]RT[IĀ] PARTEM · I[GNI] .....

1. Ostkappe: Die Haarschur des Propheten (Ezechiel 5, v. 1). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXI, 4. — HOHE, Taf. XIII.

Innerhalb einer gelben Quadermauer mit Zinnenkranz und drei rechteckigen Türmen — mit grauen, bezw. rotbraunen Toren und dreifachen Rundbogenfenstern im Giebel des roten Satteldaches — je einem in der Mitte und auf beiden Flanken, ragt hinter dem mittleren Turm eine männliche bartlose Gestalt en face in den oberen Zwickel, angetan mit weitärmeligem Gewand und Mantel, graublau schattiert. Mit der rechten Hand hält sie ein bloßes Schwert schräg unter dem Ohr vorbei über die rechte Wange und das Kinn, das ganz hinter der Klinge verschwindet. Die linke Hand liegt nur nach unten fest an der Brust an, als sollte sie etwas auffangen. Das lange, noch im Winde flatternde Haar soll andeuten, daß es noch ungeschnitten und unverkürzt ist. Die Darstellung der Stadt, die bei dieser Szene im Text nicht motiviert ist, ist entstanden aus der Übernahme der Worte „in medio civitatis" (Ezechiel 5, v. 2) in diesen Vers. Oben in der Spitze der Kappe befindet sich ein kleines wolkenähnliches Gebilde, wie ein Engel, das erst als Tier, dann als Teufel von Hohe restauriert ward. Nach Pfeiffer und aus'm Weerth soll es der Hl. Geist sein, der den Propheten inspiriert. Vielleicht befand sich ursprünglich gar nichts an dieser Stelle. Nach Ezechiel 5, v. 1 ist der Prophet dargestellt im Begriff, den Bart abzuschneiden und ihn mit der Linken aufzufangen: „Du aber, Menschensohn, nimm ein scharfes Schwert — zum Schermesser sollst du es nehmen — und laß es über dein Haupt und über deinen Bart gehen".

2. Südkappe: Das Wägen des Haares und die Verbrennung eines Drittels (Ezechiel 5, v. 1). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXI, 5. — HOHE, Taf. XIV.

Eine lange gelbe Mauer mit Zinnenkranz, flankiert von je einem, den Türmen im vorigen Bilde ähnlichen Torturm. Dahinter sitzt, von den Oberschenkeln an zu sehen, mit dem Kopf im grünen Rand des Scheitelzwickels, nunmehr ganz kahl dieselbe Gestalt. Mit der Linken hebt der Prophet eine Wage mit zwei gleichstehenden, jetzt leeren[17], gelben Schalen hoch, mit der Rechten ist er im Begriff, eine Haarlocke[18] in ein Feuer zu werfen, das links in vier Flammen hinter der Mauer emporschlägt. Die Locke, die er bereits hochgeworfen hat und die über seiner Rechten noch in der Luft schwebt, wird im nächsten Augenblick in die Flammen fallen, denen der Prophet zusieht. Der Prophet nach der Fortsetzung des Textes Ezechiel 5, v. 1: „Sodann nimm eine Wage und teile die Haare. V. 2: Ein Drittel sollst du inmitten der Stadt mit Feuer verbrennen, wenn die Zeit der Belagerung voll ist".

---

[17] Vermutlich waren ursprünglich die Schalen, der betr. Textstelle entsprechend mit den beiden anderen Dritteln des Haares gefüllt.

[18] Die Erhaltung dieser als weißer Fleck sich darstellenden Locke führt Pfeiffer (IV) als Beispiel an für die „auffallende Sorgfalt und strenge Gewissenhaftigkeit ..., womit Herr Hofmaler Hohe alles, was sich auf den bemalten Wänden nur irgend dem Auge darbot, mochte es auch noch so undeutlich und scheinbar bedeutungslos sein".

3. Westkappe: Das Schwertschlagen um das zweite Drittel des Haares (Ezechiel 5, v. 2). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXI, 6. — HOHE, Taf. XIII.

Dieselbe Gestalt ohne Bart und Haar sitzt auf einem Hügel, der von einem übereck stehenden quadratischen, an der Vorderseite mit einem Turmtor, an den beiden Seiten mit höheren Türmen befestigten Mauerhof eingeschlossen wird. Seine Linke hängt mit jetzt leerer Hand seitwärts herab, in der Rechten hält er das Schwert aufrecht. Im Randstreifen daneben ein Stein, auf dem ein Bündel Haare lag[19]. Die Deutung gibt die Fortsetzung von Ezechiel 5, v. 2: „Das zweite Drittel aber sollst du nehmen und mit dem Schwerte rings um es herschlagen".

4. Nordkappe: Die Zerstreuung des dritten Drittels der Haare in den Wind und das Einbinden einiger davon in den Mantel des Propheten (Ezechiel 5 v. 2). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXI, 7. — HOHE, Taf. XIV.

Im grünen Rand des Scheitels eine in ein blasendes Gesicht auslaufende Wolke[20], darunter mit der Spitze nach links unten frei schwebend ein bloßes Schwert. In den Ecken beide Mal die Gestalt des Propheten, wohl ursprünglich und jetzt wieder kahl[21]. Im Westzwickel schreitet oder kniet nach der Mitte der Prophet und hält in der Linken wiederum ein Bündel Haare[22], „während er solche mit der Rechten schon dem Winde preisgegeben zu haben scheint" (a. W.), der dem nach oben blickenden Propheten mächtig entgegen zu blasen scheint. Im Ostzwickel steht er en face, den Kopf leicht zur rechten Schulter neigend und ist damit beschäftigt, einen Gegenstand, jedenfalls, wie aus'm Weerth annimmt, ursprünglich ebenfalls ein Bündel Haare in seinen Mantel einzuknüpfen, während nach Pfeiffer und Hohe hier von der Restauration fälschlich eine Taube angebracht worden ist[23].

Nach Ezechiel 5, v. 2: „Und das dritte Drittel sollst du in den Wind streuen, und ich will hinter ihnen her das Schwert zücken! V. 3: Sodann sollst du eine kleine Anzahl davon nehmen und sie in den Zipfel deines Gewandes einbinden". — Die Deutung bringt dann Vers 12, wo Gott von seinem Gericht über das götzendienerische Jerusalem sagt: „Ein Drittel von dir soll an der Pest sterben und durch Hunger aufgerieben werden in deiner Mitte, und das zweite Drittel soll durch das Schwert fallen rings um dich her, und das letzte Drittel will ich in alle Winde zerstreuen und hinter ihnen her will ich das Schwert zücken". Der in den Mantel eingebundene Rest symbolisiert den kleinen Bruchteil der dem Gericht Entrinnenden, von denen Ezechiel 6, v. 8 geschrieben steht: „Und wenn von euch Schwertentronnene unter den Völkern sein werden, wenn ihr in die Länder zerstreut werdet, v. 9: so werden dann eure Entronnenen meiner gedenken unter den Völkern, wohin sie gefangen geführt wurden" etc.

III. Westlicher Kreuzarm.

Jerusalems Götzendienst (Ezechiel 8, v. 1—18).

1. Südkappe: Die Hand des Herrn fällt auf den Propheten (Ezechiel 8, v. 1). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXII, 8. — HOHE, Taf. VII.

---

[19] Bei aus'm Weerth hat er, wie an Ort und Stelle, die Linke leer herabhängen. Bei Hohe hält sie einen rundlichen, gelben Gegenstand. Auf dem Stein, auf den aus'm Weerth die Haare zeichnet und auf dem auch Pfeiffer (IV) „etwas kaum Erkennbares" sah, liegt bei Hohe nichts. Bei der sorgsamen Revision der Malereien im J. 1911 war vorgesehen, daß nach der zugrunde liegenden Textstelle und wie aus'm Weerth und Pfeiffer das bezeugen, der Prophet das letzte Drittel der Haare in der jetzt leeren, daher in der Bewegung unverständlichen Linken erhalten sollte (wie es Hohe gezeichnet hat).

[20] Nach Pfeiffer (IV) hatte die „dem Manne zugewandte Seite die Form eines häßlichen Gesichtes und nach oben etwas wie Ohren und nach unten etwas wie eine Flosse".

[21] Bei Hohe trägt er hier ein festanliegendes Kopftuch mit Halsband, bei aus'm Weerth statt diesem halblanges Haar.

[22] PFEIFFER, a. a. O. Nr. 221, hält dieses Haarbündel für ein Stück von dem Brote, das nach einem verhältnismäßig knappen Gewichte und mit Entbehrung des gewöhnlichen Feuerungsmaterials nach Ezechiel 4, 9—12 gebacken ist. Da aber in den sämtlichen Kappen des südlichen Kreuzgewölbes die verschiedenen Momente des Bartschnittes zur Darstellung gebracht sind und der Prophet das eine Drittel ja nach Ezechiel 5, 2 im Winde zerstreuen soll, so dürfte unsere Deutung wohl die zutreffende sein. (AUS'M WEERTH, S. 11, Note 1.)

[23] Nach Pfeiffers Erklärung (IV) hält der Prophet hier die Taube als Symbol des Heiligen Geistes, durch den er erleuchtet wird. Diese Taube, die zu unendlichen Mißverständnissen geführt hat, ist bei der Restauration des J. 1904 wieder entfernt und mit ein paar Strichen in den Gewandzipfel zurückrestauriert worden.

In das Feld ist ein über zwei, im grünen Rand stehende gelbe Säulen mit roten Würfelkapitälen gewölbter Rundbogen (gelb, von weißen und unten roten Streifen begleitet) mit dreieckigem Giebel darüber eingezeichnet. Vom Scheitel des innen von breitem grünem Streifen begleiteten Rundbogens ragt eine mächtige Hand herab. Gerade unter derselben sitzt auf einem gelben Hochsitz en face ein bärtiger Mann mit langem Haar[24] in Gewand und Mantel, graublau schattiert. Die Linke ruht auf dem Oberschenkel, die Rechte ist im Redegestus erhoben. An der Ostwand sitzen zwei bärtige Männer, an der Westwand einer; in Zeitkostüm, auf Lehnstühlen, ihre sprechend erhobenen Hände weisen auf lebhafte Unterredung mit der Mittelfigur. Bei dem hinteren Mann an der Ostwand ist der Rock, bei dem an der Westwand der Mantel rot, ebenso das Suppedaneum des Hochsitzes in der Mitte; der vordere Mann an der Ostwand hat höchstwahrscheinlich durch ein Mißverständnis der Restauration auf Grund der Hoheschen Zeichnung ganz unmotiviert antikisierendes, an Ort und Stelle unverstanden gezeichnetes Gewand erhalten, das sonst durchweg dem Propheten vorbehalten ist.

Es ist der Prophet, dem nun wieder Haare und Bart gewachsen sind, in seinem Hause, umgeben von den jüdischen Ältesten, in dem Augenblick, da ihm eine neue Offenbarung wird nach Ezechiel 8, v. 1: „Im sechsten Jahr aber, am sechsten Monat, am Fünften des Monats, als ich in meinem Hause saß, und die Vornehmen von Juda vor mir saßen, fiel daselbst die Hand des Herrn Jahve auf mich".

2. Westkappe: Der Prophet wird vom Geiste nach Jerusalem entführt (Ezechiel 8, v. 3), z. T. verschwunden. Abb. aus'm Weerth, Taf. XXII, 9. — Hohe, Taf. VIII.

Ein Mauerring, gelb und rot, mit Zinnen und vier Türmen mit rundbogigen Toren, hinter den beiden mittleren im Inneren zwei hohe übereck gestellte quadratische, rotgedeckte Türme mit Bogenfenstern oben unter dem Dachgesims. Sonst nichts mehr sichtbar. Nach dem von Hohe wiedergegebenen Rest einer schwebenden Gestalt in der linken Ecke zu schließen, war hier wohl dargestellt, wie der Prophet an seinen Locken vom Geiste nach Jerusalem entführt wird nach Ezechiel 8, v. 3: „Und er reckte etwas wie eine Hand aus und erfaßte mich bei den Locken meines Hauptes, und der Geist hob mich empor zwischen Erde und Himmel und brachte mich nach Jerusalem in einem göttlichen Gesicht an den Eingang des inneren Tors, das nach Norden gewendet ist"[25].

Aus'm Weerth gibt den Propheten auf dem Übersichtsblatt ohne Nimbus, dagegen Taf. XXII, 8 mit einem solchen, trotzdem er sonst niemals nimbiert erscheint. Er bemerkt übrigens S. 11, l. Sp., Note 3, daß Bart und Nimbus die „bedauerliche Zutat einer irrigen Restauration" sein müsse. Hohe gibt an dieser Stelle Christus, bärtig, mit langem Haar und Kreuznimbus.

Bei Hohe ist in dieser Kappe, die nach Pfeiffer (V) „früher zum größten Teile mit neuem Bewurfe versehen worden war", im Mittelfeld zwischen den beiden Innentürmen ein großer weißer Fleck, der eine zerstörte Stelle des Originals wiedergibt, links daran gibt er die Hälfte einer schräg nach rechts schwebenden Gestalt (die Füße verschwinden hinter der Mauer) in bläulichem Gewand, der rechte Arm hängt mit leerer Hand herab. Auf dem Übersichtsblatt Taf. I gibt er dazu noch den Kopf als gelben Fleck im Scheitel.

Auch Pfeiffer, der zwar sagt (V): „aus dem Wenigen, was von der alten Bemalung dort noch zu sehen ist, läßt sich durchaus kein Schluß auf den Gegenstand des dort gewesenen Bildes machen", rekonstruiert hier nach der Folge des Bibeltextes dasselbe Bild: „Der Prophet also, etwa in der Nähe eines tempelartigen Gebäudes in der Luft schwebend, beim Haupthaar von einer Hand gefaßt, die aus einem Lichtglanze hervorgeht". Aus'm Weerth meint: „Ob es die Ankunft vor dem inneren Tempeltore gegen Mitternacht war, wo ein Ärgernis erregendes Götzenbild stand (Ezechiel 8, v. 3), ob die darauffolgende Erscheinung Jehovahs in seiner Herrlichkeit (8, v. 4), bleibt unentscheidbar".

---

[24] Bei Hohe trägt diese Gestalt unter dem roten Mantel noch ein auf die Füße fallendes gelbes Gewand mit engen Ärmeln, langes Haar (oder Kopftuch?) von derselben Farbe, ist also von ihm als Frau gesehen worden.

[25] Hohe gibt parallel der Mauer neben dem Kopfe des Propheten eine zweizeilige Inschrift:

BPЬAEQ
VVLP . N . F . FEI

Die offenbar unverstanden aufgenommenen Buchstaben sind heute nicht mehr zu deuten.

3. Nordkappe: Die eifererregende Bildsäule am Altartor (Ezechiel 8, v. 3—6). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXII, 10. — HOHE, Taf. VII.

In der Mitte die braune Fassade eines in hohem Rundbogen geöffneten quadratischen Raumes mit dreieckigem Giebel. Darin steht vor einer hohen Mensa auf der Kapitäldeckplatte einer kurzen Säule in dem blauen, grüngerahmten Grunde eine männliche Gestalt, jugendlich, bartlos, nur mit einem um die Hüften geschlungenen rötlichen Tuch bekleidet, in der Rechten einen auf der Kapitälplatte aufstehenden Speer haltend, die Linke in die Seite gestemmt[26]. Im Westzwickel eine Gruppe von fünf Männern in Zeitkostüm (Röcke graublau schattiert, nur beim zweiten von unten gelb), die mit gebeugten Knieen und erhobenen Händen, in denen der zweite und dritte eine Taube hält, die Figur auf der Säule anbeten. Im Ostzwickel steht der Prophet bartlos, mit halblangem Haar, in Gewand und Mantel (grün schattiert) mit bloßen Füßen; die Linke hängt offen herab, die Rechte ist mit geschlossenen Fingern an die Brust gelegt. Er sieht zu der Gruppe der Opfernden hinüber.

Nach Ezechiel 8, v. 3 f: „wo die den Eifer Jahves erregende Bildsäule stand (v. 3) .... Und er sprach zu mir: Menschensohn, erhebe einmal deine Augen in der Richtung nach Norden! Als ich nun meine Augen in der Richtung nach Norden erhob, da stand nördlich vom Altartore diese eifererregende Bildsäule am Eingang (v. 5). Und er sprach zu mir: Menschensohn, Siehst du wohl, was sie da machen? Große Greuel sind es, welche das Haus Israel hier treibt, so daß ich fernbleiben muß von meinem Heiligtum (v. 6) .... ".

Die Darstellung des Eiferbildes ist auch von gegenständlichem Interesse. Wenn das Mittelalter ein Götzenbild zu zeichnen hatte, so führte es dies immer in der ihm anstößigen Nacktheit vor. Immerhin haben wir so einen leisen Begriff, wie diese Zeit sich die Antike vorstellte. Man darf schon erinnern an die Wandmalerei von Werden (vgl. oben S. 80, Taf. VII), als die älteste auf deutschem Boden. Ein Vermittler alter Tradition war hier die Psychomachia des Prudentius, die zu dem Abschnitt de cultura deorum einen nackten Mann, auf Schild und Speer gestützt, bringt, so in der Hs. 264 der Berner Stadtbibliothek[27]. Die Apokalypse von St. Sever (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 8878) bringt fol. 224a die Darstellung ubi populi tribus et linguae adorant statuam auream, quam fecit Nabuchodonosor rex. Um eine goldene nur mit einem Schurz bekleidete Figur sammeln sich Männer, die sie vornübergeworfen mit vorgestreckten Händen verehren. Das Bild ist eine direkte Parallele zu dem Schwarzrheindorfer Wandgemälde. In dem Hortus deliciarum ist (der Psychomachia folgend) die Idolatria dargestellt, die neben sich auf einem Sockel einen nackten Kerl mit Schild und Fahne hält (bez. IDOLA)[28].

4. Ostkappe: Der Götzendienst der 70 Vornehmen Israels im Vorhof (Ezechiel 8, v. 6—11). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXII, 11. — HOHE, Taf. VIII.

Rechts ein niederes gelb-rot gestrichenes Mauerfünfeck, darin auf rötlichem Felde in der linken Ecke eine Gruppe von fünf bartlosen Männern in Zeitkostüm (graugrün und gelblich schattierten Röcken), drei Weihrauchfässer schwenkend gegen Kröten, Schlangen, Eidechsen und phantastisches Gewürm rechts. In der nördlichen roten Wand des Mauerberings ist ein Loch ausgebrochen, davor die im Nordzwickel knieende Gestalt des Propheten — jetzt ebenso wie in dem vorigen Bilde der Kopf behaart, aber bartlos — mit einer Spitzhaue in den Händen; er scheint im Begriff, die Mauerlücke, durch die er ins Innere hineinschaut, zu vergrößern.

Illustration der folgenden Verse Ezechiel 8, v. 6 f: ... aber du wirst noch weitere große Greuel sehen! (v. 6) Und er brachte mich an den Eingang des Vorhofs. Und als ich hineinsah, befand sich ein Loch in der Wand (v. 7). Und er sprach zu mir: Stoße durch die Wand durch (v. 8) .... Als ich nun hineinkam und mich umsah, da fanden sich allerlei Gebilde von greulichem Gewürm und Vieh und alle

---

[26] Der Kopf zeigt bei Hohe Spuren eines Schnurrbartes und eine Kontur des Kinnes kurzen Backenbart.

[27] R. STETTINER, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Taf. 136.

[28] HERRAD VON LANDSBERG, Hortus deliciarum ed. Straub Taf. 44. — Die Handschrift der Homilien des Gregor von Nazianz im Kloster Panteleïmon auf dem Berg Athos (Abb. MICHEL, Hist. de l'art 1, I, p. 246) gibt drei solcher Statuen wieder. Die Weltchronik der Vaticana (Cod. lat. 1960) zeichnet Bl. 56b templum Apollinis und darin eine nackte Gestalt mit Schild und Speer.

Götzen des Hauses Israel ringsherum an der Wand eingegraben (v. 10). Und da waren 70 Männer von den Vornehmen des Hauses Israel und Jaasanja, der Sohn Safans, in ihrer Mitte als ihr Vorsteher, und ein jeder hatte sein Räucherbecken in der Hand, und der Duft der Weihrauchwolken stieg empor (v. 11).

IV. Nördlicher Kreuzarm.

Jerusalems Bestrafung (Ezechiel 9, v. 1—10).

Wie am südlichen Gewölbe war wohl auch hier auf dem das Gewölbe und das in der Wölbung der nördlichen Concha gemalte Bild der Kreuzigung trennenden weißen Stirnbande der Concha eine Erklärung zu diesen Szenen der Bestrafung angebracht, von der auf der linken Hälfte nur der Wortrest .... NIGR erhalten ist.

1. Westkappe: Die Vollstrecker des göttlichen Strafgerichts: Die sechs Gewappneten und der mit dem Schreibzeug um den ehernen Altar (Ezechiel 9, v. 1—2). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIII, 12. — HOHE, Taf. X.

Auf einem altarähnlichen Kasten steht eine männliche Gestalt, bärtig[29], den rotbraun schattierten Mantel über den Kopf gezogen. Sie hält die Rechte vor die Brust, die Linke ist sprechend erhoben. In den Zwickeln stehen zu beiden Seiten neben dem Aufbau, ihm zugewendet, je drei männliche bartlose Gestalten in Rock und Beinkleid — gelblich, rötlich und graublau —, fünf davon mit Axt, Schwert oder Speer bewaffnet, beim sechsten fehlt das Schwert.

Was die Darstellung bedeuten will, ergibt sich aus Ezechiel 9, v. 1 ff: „Sodann rief er mir mit lauter Stimme folgendes in die Ohren: Es nahen die Heimsuchungen der Stadt! (v. 1). Da kamen sechs Männer in der Richtung vom oberen Tore her, das nach Norden zugewendet ist, ein jeder mit seinem Zerstörungsgerät in der Hand, und unter ihnen war einer, der war in Linnen gekleidet und hatte ein Schreibzeug an seiner Seite. Die kamen und stellten sich neben den ehernen Altar" (v. 2.)

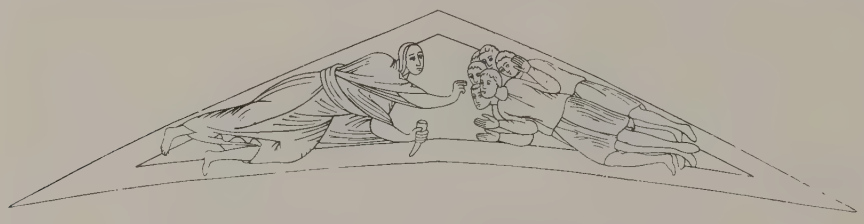


Fig. 208. Schwarzrheindorf. Die Salbung der Gerechten durch den Propheten.

Der Aufbau bedeutet demnach den ehernen Altar, die Gestalt auf demselben den Mann in Linnen mit dem Schreibzeug. Dieser ist hier und in den folgenden Bildern an der Art kenntlich, wie er den Umhang — das Linnen — über den Kopf gezogen hat. Da er sonst wie die gewappneten bartlos erscheint, so ist hier der Bart sicher Zutat der Restauration. Der Künstler scheint in diesem Bilde wie in seinem Gegenstück darauf verzichtet zu haben, das Schreibzeug sichtbar zu machen. Um die Gestalt, ihrer Bedeutung gemäß, wirksam von den anderen Bewaffneten zu unterscheiden, hat er sie in freier Abweichung vom Text, statt wie diese neben, auf den Altar gestellt, wohl in dem Moment gedacht, wo der Gottesbote den Kriegern den Befehl zur Vollstreckung des göttlichen Strafgerichts gibt. Von der hier fehlenden Gestalt des Propheten unterscheidet den Schreiber das rötliche Gewand und die Art von dessen Drapierung.

2. Nordkappe: Der mit dem Schreibzeug malt ein Zeichen auf die Stirn der Gerechten in Jerusalem (Ezechiel 9, v. 3—4). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIII, 13.— HOHE, Taf. XI. — CLEMEN, Taf. 20, 2.

Im Ostzwickel steht, dem Beschauer liegend erscheinend, eine Gruppe von männlichen Gestalten in Zeittracht — bläulich und rötlich getönten Röcken und Beinkleidern — mit sprechend erhobenen Händen. Im Westzwickel die Gestalt des Schreibers, schreitend (bzw. knieend), in rotschattiertem Gewand, das über den Kopf gezogen ist. In der Linken hält er ein hornartiges Gefäß, die Rechte hebt er mit der Geste des Schreibens[30] gegen die Köpfe der Männer (Fig. 208).

[29] Hohe gibt dem Mann hinter dem Kopftuch einen schmalen Kreisnimbus.

[30] Pfeiffer (VI) sagt „mit einem Griffel", der sicherlich ursprünglich vorhanden war.

Nach Ezechiel 9, v. 3 f.: „Und er rief zu dem, der in Linnen gekleidet war, der das Schreibzeug an seiner Seite hatte (v. 3). Und Jahve sprach zu ihm: Gehe mitten durch die Stadt, mitten durch Jerusalem hindurch und male ein Zeichen auf die Stirn der Männer, die da seufzen und jammern über alle die Greuel, die in ihr verübt werden" (v. 4).

Das Tau gilt in der Buchstabensymbolik der altchristlichen Zeit und des Mittelalters als ein Abbild des Kreuzes. Das Bild des Kreuzes ist es, das die wunderbaren Rettungen im Alten Testament vollbracht hat, beim Auszug der Kinder Israel aus Ägypten, als der Würgengel die mit dem Zeichen Tau an den Türen versehenen Häuser verschonte, und bei jenem Vernichtungskampfe des Volkes Israel, den Ezechiel im Sinne hat[31]. Das haben schon die Väter ausgeführt, Tertullian und Cyprian, Isidorus und Augustinus[32], dann nehmen die frühmittelalterlichen Autoren die Deutung auf, vor allem aber ist es Petrus Venerabilis, der Abt von Cluny, der Zeitgenosse des h. Bernhard, der dies weiter ausführt[33]. Im 12. Jh. finden wir dann auch diese Szene in der bildenden Kunst besonders häufig.

Sie findet sich in den Glasgemälden von St. Denis: in einem Rundmedaillon rechts der Prophet, in der Linken eine Schale haltend, vor ihm links vier Männer, dem Vordersten malt er das Zeichen auf die Stirn. Darüber die Inschrift: SIGNUM TAU[34] (Fig. 209). Die gleiche Szene begegnet uns dann auch in den Glasgemälden der Kathedrale von Bourges[35]. Auch auf dem Fuß des Kreuzes von St. Bertin im Museum von St. Omer[36] ist die Szene dargestellt, zur Linken der Prophet, bezeichnet als similis Aaron, mit einem Horn, rechts die Signati, ganz in der Haltung der Männer von Schwarzrheindorf. Ebenso auch auf einem halbrunden (rheinischen?) Email von einem Reliquiar der Grafen der Champagne in der Kathedrale zu Troyes. Auf den rheinischen Emails des 12. Jh. spielt diese Darstellung überhaupt eine große Rolle. Auf dem oberen Felde eines Kreuzes im Musée du Cinquanténaire zu Brüssel malt der Similis Aaron das Zeichen Tau auf die Stirn, ebenso auf einem Reliquiar mit vier halbrunden emaillierten Platten im Britischen Museum (Mediaeval room, Franks Coll. 1888). Während hier wie in den obengenannten Werken der Prophet Ezechiel gemeint ist, der nur als Similis Aaron bezeichnet wird, ist in anderen Darstellungen Aaron selbst geschildert (im Exodus 12, v. 7

Fig. 209. Glasgemälde aus St. Denis (nach Martin und Cahier).

[31] An der Stelle, wo im Exodus (c. 12, v. 7 ff.) die Bezeichnung der Türpfosten mit dem Blut des Osterlammes beschrieben wird, wird des Signums Tau selbst nie gedacht, wohl aber Ezechiel 9, v. 4: Et dixit Dominus ad eum: Transi per mediam civitatem in medio Jerusalem, et signa super frontes virorum gementium et dolentium super cunctis abominationibus, quae fiunt in medio eius. Auch Apocal. 7, v. 3 heißt es nur: Nolite nocere terrae et mari neque arboribus, quoad usque signemus servos Dei nostri in frontibus eorum.

[32] ISIDORUS, Contra Judaeos l. II, c. 26 (vol. VI, p. 109): Crucis autem figura, quae fidelium frontes ad tutelam salutis praesignat, per Ezechielem prophetam legitur demonstrata. AUGUSTINUS, De catechizandis rudibus c. 20 (vol. VI, p. 285): Apertius autem Christi passio in illo populo figurata est, quum iussi sunt ovem occidere et manducare, et de sanguine eius postes suos signare . . .; cuius passionis et crucis signo in fronte hodie tamquam in poste signandus es, omnesque Christiani signantur. Weitere Stellen aus den Vätern gesammelt bei THOMAS WALDENSIS, Doctrinale antiquitatum fidei catholicae, Venedig 1757, II, p. 644 bei der Besprechung der Taufe. Daß der Meßkanon mit dem T beginnt, heben alle Väter besonders hervor. Vgl. zu der Deutung J. KREUSER, Wiederum christlicher Kirchenbau I, S. 555 u. Anm. 3. Über die christologische Auslegung siehe NEUSS a. a. O. S. 32, 108, 134, 259.

[33] PETRUS VENERABILIS, Contra Petrobrusian. (Max. bibl. vet. patr. Leiden XXII, p. 1073). Er frägt: Cur etiam littera illa prae caeteris litteris vel notis omnium gentium ad signandas frontes gementium et dolentium electa est? Die Antwort lautet: Weil das Tau dem Kreuze gleicht. Die Stelle abgedruckt bei A. MARTIN et Ch. CAHIER, Monographie de la cathédrale de Bourges. I. Vitraux du XIII[e] siècle, Paris 1841, p. 36.

[34] MARTIN et CAHIER a. a. O. planches étude VI. — KUHN, Allg. Kunstgeschichte. Malerei I, Fig. 240. — NEUSS S. 260.

[35] MARTIN et CAHIER a. a. O., p. 35.

[36] Abb. bei MOLINIER et MARCOU, Exposition retrospective de l'art français, Paris 1901, pl. 26. — v. FALKE u. FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Düsseldorf 1902, Taf. 116. — NEUSS a. a. O. S. 259, Fig. 65. Auch die übrigen hier genannten Emailarbeiten aus der Werkstatt des Godefroid de Claire bei v. FALKE, S. 29, 70, 72, 73.

sind Moses und Aaron nebeneinander als die den Befehl erteilenden genannt), wie er das Signum Tau auf den Giebel eines Hauses aufmalt: wie auf dem Glasgemälde von Bourges so auf dem emaillierten Kreuz im Victoria and Albert Museum (7234—1860), auf einer verwandten Emailplatte im Britischen Museum (Mediaeval room, Frank Coll. 1856) und etwa noch auf der Rotula des Benediktinerstiftes Kremsmünster[37]. Man muß daran festhalten, daß hier tatsächlich Aaron und Ezechiel geschildert sind, auf die ja auch die von der ikonographischen Einkleidung Christi ganz verschiedene Prophetentracht und Prophetengestalt weist, nur unter dem Bilde von Aaron und Ezechiel ist natürlich Christus gemeint, der durch die Bezeichnung mit seinem Kreuz seine Anhänger vor der Verdammnis errettet[38]. Von besonderer Wichtigkeit ist ein Wandgemälde der zweiten Hälfte des 12. Jh. in der Kapelle des Grafen vom Hennegau in Mons (Fig. 210). Das Feld ist in der Mitte durch ein Fenster unterbrochen, über dem in einer Mandorla die Taube erscheint. Zur Rechten steht der Prophet, ein Horn in der Hand haltend, mit der Rechten malt er einer aus einer Tür heraustretenden Gestalt das Zeichen Tau auf die Stirn.

3. Ostkappe: Die Niedermetzelung der gottlosen Bewohner Jerusalems durch die Gewappneten (Ezechiel 9, v. 5—6). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIII. — HOHE, Taf. X.

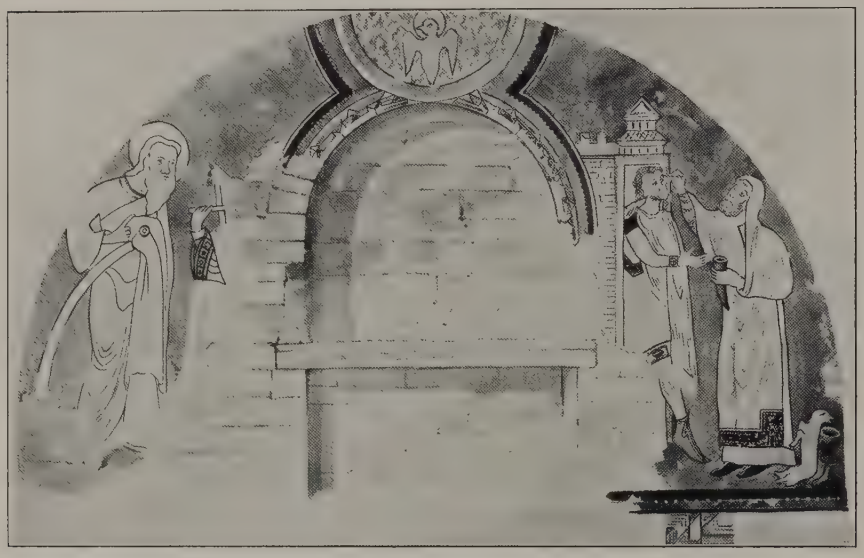


Fig. 210. Wandgemälde in der Kapelle des Grafen vom Hennegau in Mons. (Aufn. von Tulpinck.)

Auf einer grünen hügelartigen Erhebung steht die bartlose Gestalt des Schreibers in rotschattiertem, über den Kopf gezogenen Gewand, die Rechte erhoben, die Linke nach unten ausgestreckt. Zu seinen Füßen strecken die sechs Bewaffneten mit ihren Lanzen, Schwertern und Äxten fünf Männer (in Zeittracht) nieder[39].

Fortsetzung von Ezechiel 9, v. 5 f.: „Zu den anderen aber sprach er vor meinen Ohren: Geht hinter ihm her durch die Stadt hindurch und schlagt drein; blickt nicht mitleidig noch übt Schonung! (v 5). Greis, Jüngling und Jungfrau und Kinder und Weiber metzelt nieder; einen jeden aber, der das Zeichen an sich hat, laßt unberührt. Fangt an bei meinem Heiligtume! Da fingen sie an mit den Vornehmen, die sich vor dem Tempel befanden" (v. 6).

4. Südkappe: Jahve, vor dem der Prophet für sein Volk fleht, und dem der mit dem Schreibzeug die Ausführung des göttlichen Befehles meldet (Ezechiel 9, v. 8—11). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIII, 15. — HOHE, Taf. XI. — CLEMEN, Taf. 20, 3.

---

[37] G. HEIDER, Die Rotula im Schatz des Benediktinerstiftes in Kremsmünster: Mitteil. d. k. k. Zentralkommission VI, 1861, S. 65.

[38] In bezug auf die Deutung kann ich Neuß S. 259, der hier die Auslegung von v. Falke bemängelt, nicht zustimmen. Natürlich ist hier im Anschluß an die Auslegung der Väter der ganze Vorgang auf Christus gedeutet, im Bilde von Aaron und Ezechiel wird Christus geschildert als unser Hohepriester, ebenso wie die übrigen Szenen, die hier zyklisch neben die Schilderung der Signierung mit dem Tau treten, auf Christus gedeutet sind, aber trotzdem muß man hier wie bei den typologischen Zyklen des 13. u. 14. Jh., etwa im Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae in den Gestalten selbst Aaron und Ezechiel sehen, ebenso wie Moses, Gideon bei den Parallelszenen.

[39] Pfeiffer (VI) bemerkt hiezu: „Wie bei den Tötungen in den Malereien zu Brauweiler, sieht man auch hier Blut nicht fließen."

In der Mitte, vom grünen Randstreifen aufgenommen, eine kreisförmige Glorie. Darin Brustbild einer männlichen Gestalt mit kreisrundem, von vierblättrigem Kleeblatt[40] gefülltem Nimbus, graublau schattiertem Gewand und Mantel, kurzem, geteilten Bart, in der Mitte gescheitelten langen Locken — also der herkömmliche Christustypus, hier für Gottvater verwandt. Im Westzwickel steht die Gestalt des bartlosen Schreibers in derselben Kleidung mit erhobener Rechten, in der Linken ein entrolltes Spruchband ohne Schriftspuren haltend. Im Ostzwickel schreitet gebeugt ein bärtiger Mann in graublau schattiertem Gewand und Mantel, die Rechte erhebend, in der Linken ebenfalls ein entrolltes Spruchband ohne Inschrift haltend, der Prophet.

Die Szene entspricht Ezechiel 9, v. 8 ff.: „Während sie so dreinschlugen, fiel ich auf mein Angesicht und schrie und sprach: Ach, Herr Jahve! Willst du denn den ganzen Überrest Israels vertilgen, indem du deinen Grimm über Jerusalem ausschüttest?“ (v. 8)[41]. „Es brachte aber der in Linnen Gekleidete, der das Schreibzeug an seiner Seite hatte, Bescheid und sprach: Ich habe getan, wie du befohlen hattest“ (v. 11)[42].

V. Vierung.

1. Südkappe: Die Erscheinung des Mannes mit Meßschnur und Meßrute, der vor dem Propheten den neuen Tempel aufmißt (Ezechiel 40, v. 1—4). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIV, 16. — HOHE, Taf. V.

In der östlichen Hälfte ein gelber Mauerring mit einer Rundbogenarkade unter den Zinnen, an den Ecken einem niedrigen blauen Rundturm mit Säulenfenster und rotem Kuppeldach und einem höheren quadratischen blauen Turm mit vierseitigem roten Pyramidendach und jederseits zwei Rundfenstern unter dem Dachgesims. Innen steht ein basilikaler Bau, blau mit roten Dächern, mit überhöhtem Mittelschiff, hier und in den Seitenschiffen Rundbogenfenster, dabei ein unmittelbar an das Gebäude gerückter, nicht mit ihm verbundener quadratischer Turm mit Rundbogenfenstern unter dem Pyramidendach. Vor dem hohen Rundbogentor, mit dem die Basilika sich nach rechts (W.) öffnet — die Öffnung ist karminrot gehalten —, steht ein bärtiger[43] Mann mit runder Mütze, langem, auf der linken Schulter geknöpften, um den Leib geschlungenen, vorne übers Knie emporgerafftem rötlichen Mantel bekleidet, sonst nackt.[44] Die Linke hält einen langen, an die Schulter gelehnten Stab und ein zusammengerolltes gelbes Seil, die Rechte ein Spruchband mit der heute fast ganz verschwundenen, von aus'm Weerth gegebenen, bei Hohe nicht vorhandenen Inschrift: ... | DOMINO.PONE.COR.T....OM..A....ORDES....(SO).

Die von der Restauration hier als sicher vorhanden angenommenen Wortreste[45] geben im Anschluß an Ezechiel 40, v. 4 die Stelle: (fil)i (h)omin(is) pone cor t(uum in) omnia (quae) o(st)e(ndam tibi), die Pfeiffer (a. a. O. VII, Nr. 285) in ihrem ganzen Umfang auf diesem Spruchbande „wiederzuerkennen glaubte“. Vor dem Manne steht auf hügelig ausgezacktem Grunde (Verputzgrund) im westlichen Zwickel mit staunend erhobenen Händen ein bärtiger Mann in graublau schattiertem Gewand[46] und blickt zu ihm auf. Darunter die Schriftreste:[47]

..... SI ..... TR ..... LOR.... S .....
FALB ..... N ..... N .....

Nach Ezechiel 40, v. 1—4 der Prophet, der den neuen Tempel schaut: „Im fünfundzwanzigsten Jahre nach unserer Wegführung, im Anfang des Jahrs, am zehnten des ersten Monats, vierzehn Jahre, nachdem die Stadt erobert war, — an eben diesem Tage kam die Hand Jahves über mich und brachte

[40] Bei Hohe vor drei Balken des Kreuzes.

[41] Die Anfangsworte dieser Stelle: Heu, heu, heu, Domine, Deus! haben sicher auf dem Spruchband des Propheten gestanden, wie auch Pfeiffer, Bonner Zeitung 1863, Nr. 239 und aus'm Weerth, S. 11 annehmen.

[42] Das Spruchband in der Hand des Propheten enthielt ursprünglich wohl den Ruf nach Erbarmen (v. 8); die Worte der Vulgata sind aber zu lang, als daß sie ganz auf dem Spruchband hätten untergebracht werden können, dagegen ist auf dem Spruchband des Schreibers zu ergänzen die Inschrift nach v. 10: Feci, sicut praecepisti mihi.

[43] Von Hohe nimbierter.

[44] Bei Hohe trägt er außerdem ein langes weißes Gewand mit engen Ärmeln.

[45] Vgl. AUS'M WEERTH, S. 12, l. Sp. Anm. 2.

[46] Und bei Hohe weißem Mantel.

[47] die Hohe nicht gibt. Hohe zeichnet statt der von Lambris' Originalzeichnung gegebenen gelben, wolkenartigen Füllung, die den Berg vorstellen soll, im Zwickel eine vom Propheten z. T. überschnittene zweite bärtige Gestalt mit Nimbus in rötlichem Gewand — sicher ganz unmotiviert.

mich dorthin (v. 1). In einem göttlichen Gesichte brachte er mich ins Land Israel und ließ mich auf einem sehr hohen Berge nieder; auf diesem befand sich mir gegenüber etwas wie der Aufbau einer Stadt (v. 2). Und als er mich dorthin gebracht hatte, zeigte sich ein Mann, der sah aus wie Erz; er hatte einen Linnenfaden in der Hand und einen Rutenstab und stand am Tore (v. 3). Und der Mann redete mich an: Menschensohn, siehe mit deinen Augen und höre mit deinen Ohren und richte deine Aufmerksamkeit auf alles, was ich dir zeigen werde" (v. 4).

2. Westkappe: Schluß der Vermessung; die Messung des Baues von außen ringsum (Ezechiel 42, v. 15—18). Abb. AUS'W WEERTH, Taf. XXV, 17. — HOHE, Taf. IV.

In der Mitte ein Mauerring, außen grau, innen braun, mit Zinnen, drei Toren — Öffnung des mittleren karminrot gefüllt, die anderen schwarz — und zwei höheren braunen Ecktürmen[48]. Mitten im Inneren ein rotgedeckter Zentralbau mit Laterne — in diesem wie im Untergeschoß Rundbogenfenster — daneben zwei hohe, die Kuppel weit überragende schmale, graue Flankiertürme. In der Südecke in etwas gebückter Stellung der Mann mit der Meßrute in braunem Gewand, in der Linken hält er senkrecht seinen Stab, in der Rechten die Enden der um die Stadt geschlungenen Meßleine. Im gegenüberliegenden Zwickel, nach der Mitte gewandt, steht der bärtige[49] Prophet in graublau schattiertem[50] Gewande. Die Linke hängt seitwärts herunter, die Rechte[51] ist wie sinnend gegen den Kopf geführt. So sieht er dem Manne mit den Meßwerkzeugen zu. Darunter die Inschriftreste:

..... BI ..... | ..... OS . AECC..... S.....

Nach Ezechiel 42, v. 15—18, wo der Mann mit Rute und Leine, nachdem er den inneren Bau vermessen hat, die Maße des Tempels außen ringsum nimmt (v. 15): „Als er aber mit der Vermessung des inneren Baues zu Ende gekommen war, führte er mich hinaus in der Richtung nach dem Tore zu, dessen Vorderseite in der Richtung nach Osten zu liegt, und maß den Bau von außen ringsum ...." (v. 20); nach allen vier Seiten maß er ihn. Ringsum hatte er eine Mauer: „500 Ruten lang und 500 Ruten breit, um das Heiligtum vom Gemeinen zu sondern".

Der Künstler gibt nur ein konventionelles Bild des mauerumschlossenen Tempels, ohne sich an die im Bibeltext gegebenen Einzelbestimmungen zu binden, deren Ausführung im Bilde ihm sowieso unmöglich gewesen wäre. Die hier beschriebene Ausmessung der Ringmauern des ganzen Gebäudes ist der Gegenstand unseres Bildes. Es soll dadurch aber die Tätigkeit des Mannes mit der Schnur in Ausmessung und Beschreibung des neuen Jerusalems und seines Tempels überhaupt dargestellt werden[52].

3. Nordkappe: Der Brandopferaltar des neuen Tempels und seine Entsündigung (Ezechiel 43, v. 13—17). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXV, 18. — HOHE, Taf. V.

In der Mitte ein einfacher, graublau gestrichener, an der Front wie aus Latten gezimmerter Altar mit roten Seitenwänden. Davor im Westzwickel steht eine Gruppe von vier Männern, bärtig, die zwei vordersten mit Mitra (Kopfbund), die zwei hinteren mit unbedecktem Haupt, alle, soweit sichtbar, in geistlichem Ornat. Der vorderste in graublau schattiertem auf die Füße reichenden (leinenen) Untergewande (Alba), ebensolchem halblangem Rock (Tunica) mit buntem gesticktem Saum und Halskragen, und rotem Ephod mit Goldstickerei an den weiten Ärmeln und dem aufgelegten Kragen. Es ist die 2. Mos. 28 vom Gesetz vorgeschriebene Priesterkleidung. Er schächtet mit einem langen Messer ein Kalb, dem er mit der Linken den Kopf zurückdrückt. Darunter die Schriftreste:

..... NA | ..... V ..... S ..... MAT .....
..... S .....

Im Ostzwickel, zum Altar gewendet, steht in graublau schattiertem Gewand der Prophet, bärtig (wie immer in den Bildern der Vierung), die Rechte mit dem ausgestreckten Mittelfinger erhoben, in der Linken ein hornartiges Gefäß. Es ist der Ezechiel 43, v. 13—17 beschriebene Brandopferaltar des neuen Tempels, das v. 19—20 den levitischen Priestern — den Geistlichen im Westzwickel — übergebene

---

[48] Wohl fälschlich — sowohl in Lambris' Originalzeichnung als auch bei Hohe und an Ort und Stelle — ins Innere versetzt.

[49] bei Hohe nimbierte.

[50] bei Hohe weißem.

[51] Bei aus'm Weerth mit zwei ausgestreckten Fingern' bei Hohe offen.

[52] So nach den Ausführungen bei PFEIFFER, Nr. VII, Bonner Zeitung 1863, Nr. 285.

junge Rind des Sühnopfers und die Entsündigung des Altars durch den Propheten, der die Finger in das Blut im Horne getaucht hat und nun den Altar damit besprengt.

4. Ostkappe: Der Einzug Jahves in den Tempel (Ezechiel 43, v. 1—12). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXIV, 19. — HOHE, Taf. IV und Berichtigungstafel dazu (farblos).

Laut dem Text der Schrift geht dieses Bild dem in der Nordkappe gemalten vorauf. Der Maler hat aber hier von einer Beibehaltung der strengen Reihenfolge Abstand genommen, offenbar aus keinem anderen Grunde, als um durch die Anbringung des Bildes über dem Eingang zum Chor der Kirche das Bild Jahves unmittelbar in die Mittelachse über den thronenden Salvator in der Hauptapsis aufzubauen. In der Mitte ein Kirchenbau: die graue Fassade eines Langhauses mit Dreieckgiebel und Flankiertürmen, in dieser ein hohes, bis in das Giebelgesims einschneidendes Rundbogentor. Neben den Türmen werden die niedrigeren doppelgeschossigen Kuppeln, gedeckten Apsiden des weit vorspringenden Querschiffs sichtbar. In der Toröffnung steht auf einem Sockel eine bärtige männliche Gestalt mit Nimbus[53] und wallendem Haar, in graublau schattiertem Gewand und rötlichem Mantel. Die offene Rechte ist an der Seite erhoben, während die Linke vor die rechte Hüfte gelegt ist. Im Nordzwickel steht, nach der Mitte gewendet, ein Engel mit Nimbus, Flügeln, bloßen Füßen in rot schattiertem Gewand, die Linke ausstreckend, in der Rechten ein Spruchband haltend mit der Inschrift: : SANCTUS : SANCTUS :. Im Südzwickel steht (oder liegt, die Kniee sind etwas gebeugt), nach der Mitte gewendet, der Prophet, bärtig, mit langem Haar, in graublau schattiertem Gewand, mit der Geste des Adoranten[54]. Darunter die Schriftreste:

..... NS .....|..... MARIA · SACRA .....

Nach Ezechiel 43, v. 1—7 ist dargestellt der Einzug des Herrn in den neuen Tempel: „Und er führte mich zu dem Tore, das nach Osten hin gewendet ist (v. 1). Fürwahr, da erschien die Herrlichkeit des Gottes Israels in der Richtung von Osten her, und ihr Brausen glich dem Brausen gewaltiger Wasser, und das Land leuchtete von seiner Herrlichkeit (v. 2). Und der Anblick, den ich hatte, glich dem Anblick, den ich gehabt hatte, als er erschien, die Stadt zu verderben, und der Anblick des Gefährts, das ich sah, glich dem Anblicke, den ich am Flusse Kebar gehabt hatte, und ich fiel auf mein Angesicht (v. 3). Und die Herrlichkeit Jahves betrat den Tempelbezirk durch das Tor, dessen Vorderseite in der Richtung nach Osten lag (4). Und der Geist hob mich empor und brachte mich in den inneren Vorhof, und fürwahr, der Tempel war erfüllt von der Herrlichkeit Jahves (v. 5). Und ich hörte jemanden vom Tempel her zu mir reden, während der Mann noch neben mir stand (v. 6), und er sprach zu mir: Menschensohn! Hast du gesehen die Stätte meines Throns und die Stätte meiner Fußsohlen, woselbst ich für immer inmitten der Söhne Israels wohnen will?“ .... (v. 7) .... Du aber, Menschensohn, beschreibe dem Hause Israel den Tempel, damit sie sich ob ihrer früheren Verschuldungen schämen (v. 10). Und wenn sie sich schämen wegen alles dessen, was sie verübt haben, dann tue ihnen kund die Gestalt des Tempels und seine Einrichtung und seine Ausgänge und seine Eingänge und alle seine Einrichtungen und alle seine Ordnungen und schreibe es vor ihren Augen auf, damit sie auf seine ganze Gestalt und alle seine Einrichtungen acht haben und sie ausführen (v. 11) ...

Die ganze Darstellung, über die im Anfang nach der Aufdeckung ziemliche Unklarheit bestand, ist wohl auch heute noch nicht völlig richtig ergänzt. Neuß vermutet, daß der Restaurator sich geirrt habe. In der Figur links nimmt er ursprünglich den Führer an — daher das hellrote Gewand. Die Inschrift Sanctus Sanctus findet sich nicht im Text der Vulgata. Vielleicht hat nach Ezechiel 44, v. 1 ursprünglich hier gestanden: porta sanctuarii oder sanctuarium. Abgebildet wäre dann das Osttor des

---

[53] Bei aus'm Weerth muschelförmig, bei Hohe, Berichtigungstafel, Kreuznimbus.

[54] Hohe gibt Taf. IV an Stelle des bärtigen Propheten eine nimbierte, bartlose Gestalt mit weißem Kopftuch und Gewand, blauem Mantel, die die Linke an die Brust legt, die Rechte erhebt; an Stelle des Engels eine Madonna mit Kind auf dem linken Arm, in der Haltung ähnlich, wie sie denn auch in der Rechten ebenfalls das Spruchband hält. In Hohes Skizzenbuch statt des Engels eine Madonna eingezeichnet (Abb. bei Neuß a. a. O. S. 283). Es fehlt hier Christus in der Türe. Auf der Berichtigungstafel stimmt er mit aus'm Weerth überein, nur gibt er statt des bärtigen Propheten diesmal einen zweiten Engel in der Haltung der entsprechenden Gestalt von Taf. IV. Zwei Engel sah auch Pfeiffer (VII). Dazu bemerkt AUS'M WEERTH, S. 11, l. Sp., Note 3: „Eine genaue, von mir ... veranlaßte Revision ergab aber die unzweifelhafte Figur des Propheten.“

Heiligtums, durch das Jahve eingezogen ist und das nach Ezechiel 44, v. 2 fürderhin verschlossen bleiben soll. Und Jahve sprach zu mir: „Dieses Tor soll verschlossen bleiben und nicht geöffnet werden. Niemand darf durch dasselbe eintreten; denn Jahve, der Gott Israels, ist durch dasselbe eingetreten, darum soll es verschlossen bleiben."

Die Inschrift ... Maria sacra ... ist gut verbürgt als ursprünglich. — Der Text ist unvollständig. Der Wortlaut hatte wohl Hohe zuerst zur Rekonstruktion einer Madonna an Stelle des Engels verführt. Die Inschrift brachte Maria in Verbindung mit der Erscheinung Jahves in dem Tor — das kann nur auf die oben erwähnte Vision mit dem Propheten von dem verschlossenen Tor (44, v. 2) bezogen werden — es ist die porta clausa, die in der marianischen Typologie eine solche Rolle spielt. Man darf an die Darstellung der Porta clausa im gleichzeitigen Missale im Besitz des Grafen von Fürstenberg-Stammheim in Stammheim bei Köln erinnern[55]. Die Darstellung findet sich später im Speculum humanae salvationis[56], wie im Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae[57] und der großen Gruppe der auf dieses zurückgehenden Tafelbilder in Schleißheim, Neuwerk, Bonn, Stams usw.[58]

Gewölbegurt zwischen Ostarm und Vierung. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XX, 3. — HOHE, Taf. III — (Fig. 211).

Die Bahn ist mit aneinandergereihten größeren Kreisen ornamentiert, zwischen denen jederseits ein kleinerer Kreis steht, auf denen symmetrisch gegeneinandergestellte Vögelchen angebracht sind.

Fig. 211. Schwarzrheindorf. Bemalung des östlichen Gurtes in der Unterkirche.

Die Kreise selbst sind mit Blattwerk gefüllt. Unterbrochen wird diese Bahn von fünf ihre ganze Breite einnehmenden Kreismedaillons mit Brustbildern, deren vier äußere peripherisch

---

[55] vgl. ST. BEISSEL i. d. Zs. f. christl. Kunst XV, Sp. 265.

[56] J. LUTZ und PERDRIZET, Speculum humanae salvationis, Mühlhausen 1909, I, p. 186, c. IV. Porta clausa Mariam significans nach Ezechiel 44, v. 1, 2. Dazu Abb. aus dem Manuskript von SCHLETTSTATT, Atlas Bd. I, pl. 65. — CLEMEN, Kunstdenkmäler des Kreises Bonn, S. 198, Taf. XVII und FIRMENICH-RICHARTZ i. d. Zs. f. christl. KunstVIII S. 298. Das Missale von Stammheim war 1904 auf der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf (vgl. Katalog S. 184). Vgl. über die Hs. ST. BEISSEL i. d. Zs. f. christl. Kunst 1902, S. 315 und HASELOFF bei MICHEL, Hist. de l'art II, I, p. 328.

[57] JUL. v. SCHLOSSER, Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter: Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXIII, 1903, p. 287, 312. Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae. In dem Blockbuch von FR. WALTHERN v. J. 1470 trägt die Darstellung der Porta clausa die folgende Inschrift: Ezechiel XLIV . Porta haec clausa erit et non aperietur et vir non intrabit. Ezechiel mit einem Turban auf dem Kopf kniet vor einem verschlossenen Gebäude. Beischrift: Si porta Ezechielis perpetuo fuit clausa, Cur integritas virginis perpetuum (?) eius non permansit illaesa.

[58] Vgl. das Gemälde der Galerie in Schleißheim bei SCHLOSSER, Taf. XVII; auf dem Bild in Neuwerk (CLEMEN, Kunstdenkmäler des Kreises Gladbach, S. 76, Taf. VIII) erscheint Ezechiel zusammen mit Moses, Gideon und Aaron. Ebenso auf dem Marienaltärchen im Bonner Provinzialmuseum (CLEMEN und FIRMENICH-RICHARTZ, Meisterwerke westdeutscher Malerei auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1904, Taf. 5, Katalog Nr. 88). Der Marienaltar in Stams (Tirol), der einen vollständigen symbolischen Zyklus bringt, publiziert i. d. Zs. f. christl. Kunst XV, S. 59; XVIII, S. 321. Zu der ganzen Darstellung in dem letzten Vierungsfelde in Schwarzrheindorf ist auch als Parallele an die Abbildung der apokalyptischen Vision in den romanischen Wandmalereien der Nikolauskirche bei Windisch-Matrei zu erinnern (G. DAHLKE i. Repertorium f. Kunstwissenschaft IX, S. 163). An der Fassade von Borgo San Donnino als Gegenstück zu David eine Prophetenfigur (Ezechiel ?) mit der Inschrift VIDI PORTAM IN DOMUM DOMINI CLAUSAM. Auf einem Kelch von Hildesheim findet sich die Inschrift: PORTA NEGANS ADITUM (CAHIER, Nouveaux mélanges. Décor d'églises, Paris 1875. p. 255).

von beiden Seiten — also je zwei mit den Köpfen gegeneinander — gegen das mittlere, radial gestellte, aufsteigen. Von Nord nach Süd:

1. Ein bartloser Ritter mit graublauem Kettenhemd und Halsberge und hoher, melonenartig zusammengefügter Helmhaube mit geradem, abstehendem Rand. Er lehnt sich mit dem rechten Arm auf den breiten Dreieckschild und stützt die Linke in die Hüfte, die Rechte faßt den Kreuzgriff des Schwertes. Neben ihm ein Löwe in rotbrauner Zeichnung.

2. Eine bärtige Männergestalt mit dreizackiger Krone in Zeitkostüm: Rock mit breitem Gürtel, auf den Schultern den Mantel, der über beide Arme fällt, in der Rechten hält er vor der Brust den Reichsapfel[59].

3. Eine bartlose Männergestalt mit hoher mützenähnlicher Krone (wie bei den sitzenden Königen), in weitem Mantel. Arme und Hände nicht mehr erkennbar. Nicht in die Längs-, sondern in die Breitenrichtung des Bandes gestellt[60].

4. Eine bärtige Männergestalt mit derselben Kopfbedeckung. Um die Hüfte ein breiter Gürtel, die Hände im Schoße ruhend. Gewand und Hände unsicher ergänzt[61].

5. Eine weibliche Gestalt mit einem das Gesicht knapp umrahmenden Kopftuch in engärmeligem Gewand, weitärmeligem Obergewand und Mantel, vor der rechten Schulter mit einer kreuzblumenförmigen Agraffe zusammengesteckt; auf dem Kopftuch die gleiche mützenähnliche Kopfbedeckung. Mit kräftigen Strichen, aber unsicher und unklar ergänzt[62].

Aus'm Weerth denkt bei der, allein von ihm als solcher angesehenen, Königsfigur Nr. 2 an den bei der Einweihung der Kirche beteiligten König Konrad III; sieht in der mittleren Gestalt und in den beiden südlichen Figuren — auch in der durch das Gewand jetzt als Frau gekennzeichneten — Porträts bei der Einweihungsfeier zugegen gewesener hoher Würdenträger, verzichtet aber bei ihnen wie bei der Rittergestalt auf weitere Deutung.

Bei Hohe haben alle Figuren außer der des Ritters die mützenähnliche Krone, wie sie auch die großen Könige tragen, und die drei mittleren männlichen ein Szepter, während die dem Ritter entsprechende Figur deutlich als königliche Frau gekennzeichnet ist, die in einer der Gewandbehandlung der Zeit geläufigen Manier einen Mantelbausch aufnimmt. Wir hätten also nach Hohe drei Könige, eine Königin und einen Ritter. Danach ist eine Deutung schwer möglich.

Wären hier Porträts derer gegeben, die zur Errichtung der Kirche und ihrer Einweihung in Beziehung standen, so würde man vor allem doch die bischöfliche Gestalt des Erbauers vermissen. Es liegt näher, bei diesen Königsfiguren an die Vorfahren Christi zu denken, wie sie in dem Stammbaum Christi angebracht sind — bei der Unsicherheit der Überlieferung ist eine Deutung im einzelnen nicht gut möglich (vgl. unten S. 318).

Die Wandgemälde.

I. Concha im westlichen Kreuzarm.

Die Tempelreinigung durch Christus (Johannes 2, v. 12—18). Abb. bei aus'm Weerth, Taf. XXVI. — Simons i. d. Bonner Jahrbüchern X, Taf. V. — Hohe, Taf. I u. VI — Detail Fig. 212.

---

[59] Die Ergänzung vom rechten Ellbogen und linken Handgelenk an scheint sehr zweifelhaft. Bei Hohe, der von dieser Figur nur die Konturen gibt, entspricht die Krone der der vier großen sitzenden Könige, der König ist bartlos und hält in der Rechten einen kreisförmigen Gegenstand, in der Linken ein Szepter.

[60] Bei Hohe, der wieder nur die Konturen hier andeutet, in der Richtung von 1. u. 2.; die Linke vor der Brust, in der Rechten ein Szepter.

[61] Bei Hohe in ebenfalls unsicheren Konturen. Die Linke vor dem Leib, die Rechte hält ein Szepter.

[62] Die Gewandung ist bei aus'm Weerth unklar. Hohe gibt engärmeliges Untergewand, weitärmeliges Obergewand, das um die Hüften gegurtet ist und unterhalb um den Leib eine ausgezackte Linie zeigt. Der Mantel liegt auf der linken Schulter über dem linken Oberarm und wird von der (verdeckten) Rechten mit einem Zipfel unter dem rechten Arm durchgezogen.

Die richtige Deutung der hier dargestellten Szenen auf die Austreibung der Verkäufer und Geldwechsler aus dem Tempel wurde schon von Simons gegeben[63]. Die Fläche der Halbkuppel wird der Rundung entlang von einem Mauerring umzogen, der an den beiden Ecken in einem Tor endigt und unten über den drei Rundbogen der Säulenarkade horizontal von einem roten Streifen[64] begrenzt wird, den der mittlere höhere Rundbogen durchbricht. Über letzterem steht in der Mitte des Feldes ein von zwei Säulendiensten flankierter gelber Streifen (Tor?). Hinzugezogen ist für die in diesem Rahmen dargestellten Szenen der Kappe der neben dem südlichen Durchgang links stehengebliebene Mauerteil des Apsidenzylinders, während auf die entsprechende Fläche neben dem nördlichen Durchgang rechts ein großes Kreismedaillon mit der Halbfigur des Erzengels Michael über die Türe zur Treppe nach der Oberkirche gemalt ist. Links steht mit den Füßen in Höhe der Kapitäle der Arkaden der Arkadensäulen im freien blauen Grunde eine Gruppe von sieben nimbierten Männern. Die vorderen drei[65] — von den vier der hinteren Reihe sind nur die Köpfe teilweise sichtbar — haben staunend eine Hand erhoben, während die andere eine Schriftrolle umfaßt, und blicken nach rechts oben; der vorderste rechts, mit ausgestreckter Linken, und der ihm zunächst stehende in weißem Gewand, weißem, einst rötlich schattiertem, jetzt rot getöntem Mantel, der links am Rand mit grau schattierten Gewande[66]. (Fig. 212 zeigt den jetzigen Zustand der Figuren.) Es ist Christi Gefolge bei der Tempelreinigung nach Joh. 2, v. 12—13:

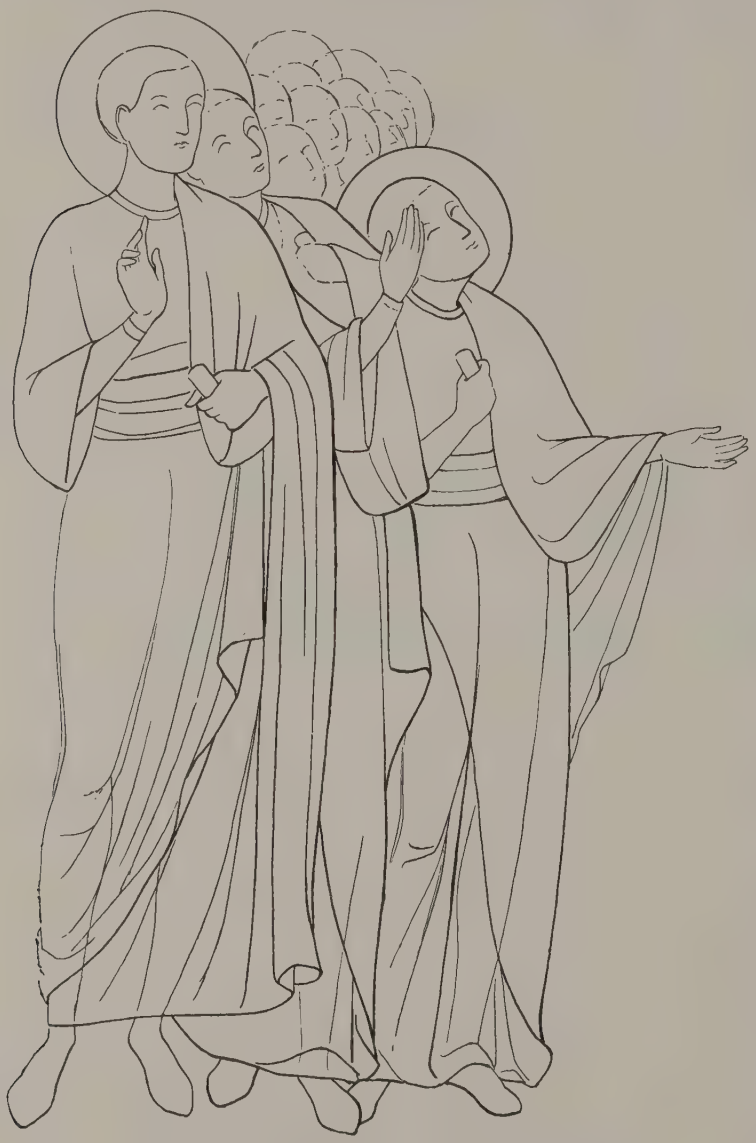


Fig. 212. Schwarzrheindorf. Detail von der Tempelreinigung.

[63] Simons i. d. Bonner Jahrbüchern X, S. 159.

[64] Nach Simons, S. 158: „ein breites Band von Farbenstreifen". Zu diesem Streifen bemerkt Pfeiffer: „Die Behauptung nun [von Simons, S. 152, 175], daß bei den Säulen früher der Eingang der Kirche gewesen, findet eine neue [übrigens schon von Simons, s. oben, gemachte] merkwürdige Bestätigung erstlich darin, daß durch Brechung des mittleren Bogens ein horizontal laufendes Spruch[?]band, dessen beide Enden über den noch etwas niederern Bogen zu beiden Seiten sich noch eben hinziehen, in der Mitte unterbrochen ist."

[65] Hohe gibt, wie aus'm Weerth drei Personen in ganzer Figur, die vordere rechts kleiner als die beiden andern, alle 3 bartlos, während aus'm Weerth den beiden letzteren Bärte gibt. Als Frau — M a r i a , wie aus'm Weerth will — ist aber auch bei aus'm Weerth selbst der vordere nicht zu erkennen. Hohe gibt außerdem noch die Köpfe von sieben nimbierten Personen im Hintergrund, aus'm Weerth vier. Pfeiffer sah „eine Gruppe von Personen, unter denen auch eine weibliche zu sein scheint, vielleicht Maria und die Jünger".

[66] Simons, S. 158, spricht von einer „Gruppe von mehr als lebensgroßen Figuren".

„Nach diesem zog er hinab nach Kapernaum, er und seine Mutter und seine Brüder und seine Jünger, und verweilten daselbst kurze Zeit (v. 12). Und es war nahe am Passa der Juden, und Jesus ging hinauf nach Jerusalem“ (4, v. 13).

Die Tempelreinigung selbst, der sie zusehen, ist in der Kappe dargestellt. Der durch das mittlere Tor in zwei Teile geteilte Mauerring ist der Vorhof des Tempels. In den inneren Vorhof ist aus dem Tempeltor — als solches haben wir das südliche Tor anzusehen — eben Christus in stark ausschreitender Bewegung getreten. Nur ein Rest seines Unterkörpers mit rotem Mantel ist erhalten, aber dieser läßt die Leidenschaftlichkeit erraten, mit der Christus hier in Aktion trat. Zu dieser Szene gehört der jenseits des mittleren Tores sichtbare Oberkörper eines bartlosen Mannes in gelbem Rock, der augenscheinlich zu Boden gestürzt ist. Diese Reste lassen die Szene vermuten, die Joh. 2, v. 15 geschildert ist: „Und er machte eine Geißel aus Stricken und trieb sie alle aus dem Tempel“ etc.[67]

Im äußeren Vorhof sehen wir wiederum Christus, der eben durch das Mitteltor geschritten ist und hier auf die Taubenverkäufer trifft. Von diesen sitzen zwei in kurzen Röcken am Boden und halten Tauben in ihrem Schoß. Christus, in weißem Gewand und rotem Mantel, schreitet auf sie zu, die Linke gebieterisch nach ihnen austreckend, in der Rechten hält er nach Joh. 2, v. 15 die Geißel und ein Spruchband, auf dem die Buchstaben VE·B..... T ..... von dem Restaurator angebracht sind, die mit Bezug auf die Geißel wohl in verberavit zu ergänzen sind[68].

Zum nördlichen Tor schreiten sechs Männer hinaus, in Zeittracht, weißen Röcken, gelben, grauen und rötlichen Hosen und Mänteln, vier bärtig, vier mit spitzen Seidenhüten ohne Rand. Der vorderste, der halb zum Tore herauszuspringen scheint, mit einer Wage, der letzte, der sich mit ausgestreckter Rechten gegen Christus zurückwendet, mit einem Spruchband in der Linken. Darauf steht in umgekehrter Schrift ..... IGNV̄ OSTENDIS NOB̄ QA HEC F̄, was schon Simons[69] ergänzte zu: Quod signum ostendis nobis quia hec facis? (Joh. 2, v. 18).

Die Darstellung schließt sich genau an Vers 16 u. 18 an: .... und zu den Taubenverkäufern sagte er: Nehmt das fort von hier, machet nicht das Haus meines Vaters zum Kaufhaus (v. 16) ... Es erwiderten die Juden und sagten zu ihm: „Was für ein Zeichen weisest du uns dafür, daß du dieses tust?“ (v. 18).

II. Südconcha.

Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor (Lukas 9, v. 28—32. Vgl. Matth. 17, v. 1—6; Markus 9, v. 1—7). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXVII. — Farbig bei CLEMEN, Taf. 20, 1. — Aufnahme bei HOHE, Taf. II. — CLEMEN, Kreis Bonn, S. 360. — Fig. 213.

Über dem Scheitel der die Wand durchbrechenden Fensteröffnung steht auf der wellig ansteigenden Kontur einer als grüne Fläche über den ganzen unteren Teil des Feldes angelegten Berghalde Christus in der Glorie, einem grünen, von gemustertem Goldreif umschlossenen Kreis. Die Gestalt ist ganz

---

[67] Zu seiner Skizze des Bildes (B. J. X, Taf.V) bemerkt SIMONS, S. 158 f.: „Der neben der Christusgestalt [links] gezeichnete Riß im Gewölbe ist ungefähr die Mitte der Halbkuppel.“ Im übrigen war auf der linken Hälfte der Halbkuppel „die Malerei teilweise zerstört, teilweise noch nicht aufgedeckt“.

[68] Hohe las VERBT, von PFEIFFER, a. a. O. Nr. 209 in verberavit ergänzt, „ein Wort, das der Evangelist nicht hat, das jedoch dem Sinn von Johannes 2, v. 15 entsprechen würde, wo berichtet wird, daß der Heiland sich eine Geißel aus Stricken gemacht habe“. Da aber SIMONS, der ein durchaus zuverlässiger Forscher ist und das Bild zuerst aufdeckte, AVFERT gelesen hat (B. J. X, S. 159) und dieses Wort nach der Vulgata den Eingang der Anrede des Heilandes an die den Tempel entweihenden Juden bildet: auferte ista hinc“, so gibt AUS'M WEERTH, S. 12, l. Sp., Note 3 „seiner Lesung vor derjenigen des Restaurators unbedingt den Vorzug“. Da Christus tatsächlich, auch bei SIMONS (Taf. V), außer dem Spruchband den Strick trägt — bei Hohe noch durch die gelbe Färbung deutlich erkennbar — was aus'm Weerth, scheint es, übersehen hat, so ist uns der anscheinend genau bei Hohe wiedergegebene Rest maßgebend, und wir lesen mit Pfeiffer: VERBERAVIT.

[69] SIMONS, B. J. X, S. 159 liest: .....SIGNV OS ENDIS NOB'..... Die Bilder der westlichen Chorwölbung einschließlich des Engels über der Türe zur Oberkirche waren 1847, wie SIMONS sagt, „zwar nicht ganz, aber doch am meisten von der Tünche befreit“. Die Tempelreinigung gehörte nach ihm „zu den Teilen, die noch am besten erhalten sind. Die Umrisse sind wenigstens bei genauer Untersuchung in allen Teilen, auch in den Köpfen zu erkennen; mehrere der letzteren zeigen auch noch die Ausarbeitung, obwohl das Rot der Fleischfarbe dunkel und braun geworden ist“.

en face gegeben. Um das von langem, in der Mitte gescheiteltem Haar und einem zweigeteiltem Barte eingerahmte Haupt strahlt der mit einem Klee-Vierblatt gemusterte Goldnimbus. Angetan mit grau schattiertem Gewand und Mantel, hat er den linken Unterarm wagerecht vor den Leib gelegt und die geöffnete Rechte vor der Brust erhoben. Zu seiner Rechten und Linken stehen auf dem Anstieg des Berges, Christus zugewendet, mit zur Anbetung leicht gebeugten Knieen und erhobenen Händen zwei Männer mit langem Haar und Bart. Über die bloßen Füße fallen die grau schattierten Gewänder und Mäntel, ihre gemusterten Goldnimben schneiden am Bogen in den grünen Rahmen ein. Auf dem Haupte des Heiligen rechts züngelt ein Flämmchen von der hellgelben Farbe des Haares. Unter ihm kauert ein unbärtiger Mann mit goldenem Nimbus um das üppig gelockte Haar, barfuß, in grau schattiertem Gewand und rot schattiertem Mantel. Er hält beide Hände vors Gesicht und blickt nach oben, ihm entsprechend liegen im nördlichen Feld zwei Männer[70]. Der tiefer gelegene, in dunklem, graublauem Gewand und hellerem Mantel, bärtig und kahlem Kopf, stemmt sich mit der Rechten auf und hält die Linke wie zum Schutz vors Gesicht. Der obere, in hellem, graublauem Gewand, unbärtig, liegt zusammengekrümmt auf den Knieen und verhüllt mit dem graublauen Mantel halb das Gesicht. Rechts und links vom Fenster[71] über dem abschließenden Mäander zerklüftete Felsen[72].

Fig. 213. Schwarzrheindorf. Die Verklärung Christi.

Im inneren Randstreifen folgende Schriftreste: ..... QVA .....
[VS]A · FIGVR·|·MCARNI ... O ..... C .....GLORI ..... DI· ..... [73]

Es ist die Verklärung Christi, die hier abgebildet ist, wie sie in den drei Evangelien beschrieben ist; in der Höhe erscheint Christus zwischen Moses und Elias, am Fuße des Berges liegen die drei Jünger, die den Herrn begleitet hatten, Petrus, Johannes und Jakobus.

---

[70] Bei Hohe ist am Fensterrahmen noch der Kopf eines dritten zu sehen. Oberhalb links davon ist ein Palmzweig gezeichnet.

[71] „Das Bild hat in seinem Gesamteindruck viel verloren, da durch die Vergrößerung des Fensters nicht allein der den Heiland umleuchtende Ring unterbrochen ist, nicht allein seine Füße und fast die Hälfte [?] der Gestalt eines der Jünger weggefallen sind, sondern auch die Figur des Verklärten sich jetzt nicht mehr über der Mitte des Fensters befindet" (Pfeiffer, a. a. O., III, Nr. 215). Das im 18. Jh. in den Gewänden erweiterte Fenster ist vor 40 Jahren wieder verkleinert worden.

[72] Fehlen bei Hohe, jedoch erwähnt sie schon Pfeiffer (Nr. 215).

[73] Diese auf seiner Taf. XXVII gegebene Inschrift erwähnt aus'm Weerth im Text nicht. Hohe, Taf. II, gibt hier wie überhaupt auf den beiden Übersichtstafeln lückenlos ringsum laufende, aber fingierte Inschriften. — Im allgemeinen über die Darstellung H. Brockhaus, Die Kunst i. d. Athosklöstern S. 123. — Jos. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus (Bgz. Archiv II) S. 82. — A. Baumstark, Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländ. Spiegelung: Byzantin. Zs. XX, S. 171. — Dobbert i. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XV, S. 135. — Dalton, Byzantine art p. 656.

Zur Ikonographie der Transfiguration.

Die Darstellung der Verklärung in Schwarzrheindorf steht in der monumentalen romanischen Kunst Deutschlands so isoliert da und scheint als Komposition so hervorragend, daß hier im einzelnen zu fragen ist, wie weit eine ikonographische Vorlage die Verteilung der Figuren bestimmte und woher diese Vorlage stammt. Der Vorgang ist dreimal in den Evangelien (Matthäus 17, v. 2, Markus 9, v. 1, Lukas 9, v. 28) ziemlich übereinstimmend ausführlich beschrieben. In der altchristlichen Kunst kommt die Szene nicht vor, sie findet sich erst in der frühmittelalterlichen[74].

In dem orientalischen Kunstkreis ist die Szene schon frühzeitig entwickelt. In der syrischen Rabulashandschrift der Laurentiana tritt bereits im 6. Jh. Christus mit den beiden Propheten und den drei Jüngern auf — diese letzteren aber noch stehend[75]. In dem wohl gleichzeitigen Apsismosaik der Katharinenkapelle im Marienkloster auf dem Sinai ist dagegen die Darstellung in der später typischen Form ganz durchgebildet: Christus erscheint in der Mandorla, neben ihm Elias und Moses, die Hand zum Reden erhoben, unten rechts und links knieen Johannes und Jakobus; Petrus liegt in der Mitte und verdeckt sein Gesicht. Hier tritt schon die Mandorla als integrierender Teil dieser Darstellung auf, dazu sind die drei Jünger ebenso symmetrisch wie die drei oberen Figuren angeordnet[76].

Fig. 214. Verklärung aus der Hs. des Gregor von Nazianz (Paris, Bibl. nat., Cod. graec. 510).

Aus der justinianischen Epoche, genauer aus der Regierungszeit Justinus II. (565—578) haben wir nun aber, seit August Heisenberg die Beschreibung der Apostelkirche durch Nicolaos Mesarites veröffentlicht hat, noch Kenntnis von einer anderen großartigen Darstellung: in der nördlichen Kuppel der Apostelkirche zu Konstantinopel, dem Werk des Eulalios. Die Kirche ist mit ihren Mosaiken untergegangen, die Beschreibung aber gibt das ikonographische Programm in allen Einzelheiten wieder. Der Herr stand in der Mitte in einer lichten Wolke, aus der Strahlen hervorbrachen; ihm zur Seite Elias, mit dem Schaffell bekleidet, und Moses, ein Buch in der Hand. Unter ihnen die drei Apostel: Petrus hat sich, soweit er konnte, von der Erde erhoben und redet, Jakobus stützt sich mit Mühe auf die Kniee und hält das noch schwere Haupt mit dem linken Arm, die rechte Hand legt er fest auf die Augen, Johannes will überhaupt nicht aufblicken, sondern liegt in tiefem Schlaf.

---

[74] A. de Waal, Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst: Römische Quartalschrift XVI, 1902, S. 25 hat eine wertvolle Zusammenstellung der frühesten Darstellungen gegeben, ohne Scheidung eines abendländischen und eines orientalischen Typus, die ich hier weiter in das 2. Jahrtausend führen möchte. Vorher hatte schon Vöge, Eine deutsche Malerschule, S. 263, das wichtigste ältere Material zusammengestellt. Über die Entwicklung des Typus im Gebiet der orientalisch-byzantinischen Kunst neuerdings Pokrowskiy, Das Evangelium in den Denkmälern der Ikonographie, S. 195 und A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, Leipzig 1908, II, S. 181.

[75] Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Taf. 133, I.

[76] Garrucci III, Taf. 268. — Kondakov, Voyage au Sinai, Odessa 1882, p. 78. — Vgl. Diehl, Manuel d'art byzantin p. 190. — C. Usoff, Mosaiken der Kirche des Klosters der hl. Katharina: Publ. d. Archäol. Ges. v. Moskau 1879 (russ.). — Dalton, Byzant. art. p. 383. Zu der Datierung in die justinianische Zeit vgl. Ainalov, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst 1900, S. 210 (nach dem Auszug von O. Wulff i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 34). Der mittlere Jünger hier abweichend in der Inschrift Petrus genannt (Heisenberg, S. 182, Anm. 5: Vielleicht sind die Beischriften aber überhaupt nicht alt).

Der Aufbau der Komposition[77] ist hier völlig durchgebildet, wir erkennen alle charakteristischen Einzelheiten des späteren Kanons. Die Glorie soll die Worte des Evangelisten illustrieren (Matth. 17, v. 2: „und sein Antlitz leuchtete wie die Sonne, seine Kleider aber wurden weiß wie das Licht"; v. 5: „da überschattete sie eine Lichtwolke". Lukas 8, v. 3: „seine Kleider wurden glänzend weiß, so hell, wie kein Walker auf Erden bleichen kann"; v. 7: „und es kam eine Wolke, die sie beschattete"). Das Leuchten und Blitzen dieser Glorie spielt in den in der byzantinischen Liturgie die Szene begleitenden Gesängen eine große Rolle[78], so ist es nur begreiflich, wenn diese Glorie oder doch die blitzenden Strahlen in der byzantinischen Kunst herrschend und charakteristisch werden. Wenn so Glorie und Strahlen auf die Schriftworte zurückgingen, so war für die von nun an kanonische Anordnung der Jünger doch der Maler der Schöpfer des neuen Typus. Dieser Typus beherrscht jetzt im Osten die folgenden Jahrhunderte. Das schöne Mosaik in der Klosterkirche zu Daphni bei Athen gibt ungefähr einen Begriff, wie jene berühmte Darstellung in Konstantinopel, die damals noch erhalten war, ausgesehen haben mochte[79].

Fig. 215. Sog. Dalmatika Karls des Großen in Rom.

An der Erztür von San Paolo fuori in Rom, die im J. 1070 in Konstantinopel hergestellt ist, steht Christus schon in einer kreisrunden Glorie, von ihm gehen Strahlen aus, die die beiden Propheten neben ihm und die Apostel zu seinen Füßen treffen[80]. Der Typus schwankt in der Folgezeit. Wie schon an der Tür von San Paolo erscheint Christus freischwebend oder auf einem Berg stehend. Die gloria Domini ist oval, in der gewöhnlichen Form der Mandorla, oder kreisrund. Die runde Glorie findet sich in den beiden Handschriften des Athosklosters Iwiron[81] und noch im 17. Jh. in einem armenischen Evangelienbuche in Jerusalem v. J. 1654[82]. Diese runde Glorie zeigt auffällig auch die große Darstellung in der Prachthandschrift des Gregor von Nazianz (Cod. graec. 510) in der Pariser

[77] HEISENBERG, a. a. O., S. 32 (Text) und S. 181.

[78] H. BROCKHAUS, Die Kunst in den Athos-Klöstern, Leipzig 1891, S. 123.

[79] G. MILLET, Le monastère de Daphni pl. XIV. Weitere Beispiele dieser Zeit bei HEISENBERG, S. 182, Anm. 7—10.

[80] Abb. bei ROHAULT DE FLEURY, L'évangile, Taf. LXIII, 5. Auf der Porta des Bonannus am Dom zu Pisa (Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia II, Pisa, p. 49) stehen die drei Hauptgestalten einfach auf einem Berg, ohne Mandorla.

[81] H. BROCKHAUS, Die Kunst in den Athosklöstern, Taf. 24 u. 25. — G. SCHLUMBERGER, L'épopée Byzantine II, 467.

[82] A. BAUMSTARK, Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des 17. und 18. Jh. in Jerusalem: Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV, 1911, S. 249. — Auf dem linken Flügel des silbernen Triptychons im Schatz der Kirche zu Gélat (Kaukasien) rahmt die runde Mandorla die drei auf dem Bergrücken stehenden Figuren ein.

Nationalbibliothek (Fig. 214), die in künstlerisch vollendeter Formensprache diese Komposition in der zweiten Hälfte des 9. Jh. in den einzelnen Bewegungsmotiven rhythmisch klug abgewogen vorführt[83], die beiden Apostel werden hier von der Glorie überschnitten. Die griechische Handschrift (Cod. graec. 74) derselben Bibliothek[84], die Mosaiken von Monreale, und Palermo[85], ein weiteres Evangeliar des Klosters Iwiron[86] und späte byzantinische Bilder geben diese Strahlen, so ein byzantinisches Mosaikbild der Opera del duomo in Florenz[87] und ein anderes im Louvre[88], das durch vornehme Schönheit der Gruppe ausgezeichnet ist, oder ein Gemälde in der Pinakothek des Vatikan[89], ein byzantinisches Diptychon des alten Museo Barberino[90], die Bronzetür von 1336 in Alexandrova[91] und noch ein Athosbild der Wiener Hofburg[92].

Die Mandorla ohne die Strahlen bringt die Bronzetür am Dom zu Monreale[93] und ein Relief in der Kathedrale zu Toledo[94], das im übrigen den seltenen Typus zeigt, daß die beiden seitlichen Jünger nur als Halb-

Fig. 216. Verklärung im Cod. lat. Ottobon. 79 der Vaticana.

Fig. 217. Verklärung aus der Hs. Cim. 58 der Münch. Bibl.

[83] Rohault de Fleury, L'évangile, Taf. LXV. — Bordier, Description des peintures et ornements des mss. grecs de la bibl. nat. p. 71. — Omont, Faksimiles des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibl. nat., pl. XXVIII. Abb. auch Nuovo bull. di archeol. crist. VIII, 1902, p. 167. — Über die Hs. vgl. Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin p. 243.

[84] Rohault de Fleury, pl. LXIII[4].

[85] Gravina, Il duomo di Monreale, Taf. 18 B. — Dalton, Byzant. art. p. 647. — Andrea Terzi, La cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo, Taf. V.

[86] Von Brockhaus nicht erwähnt. Abb. nach Phot. bei Kuhn, Gesch. d. Malerei I, S. 156. Nur die Strahlen zeigend, ohne Mandorla.

[87] Abb. bei Kuhn, Gesch. d. Malerei, I, S. 138. — N. P. de Likhatcheff, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie Russe, St. Petersburg 1906, I, pl. IV.

[88] Müntz, Les mosaïques portatives: Bulletin monumental LII, 1886. — Farbig bei Labarte, Histoire des arts industriels, Album. — Abb. bei Schlumberger, L'épopée III, p. 499.

[89] Scuola bizantina saec. XV (ohne Nr.), die zwölf Feste der Kirche darstellend. Mandorla und drei Strahlen. Ein anderes in der Ausstellung zu Grottaferrata: A. Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de Grottaferrata: p. 38, 56. — Auf späten Ikonen häufig, so Dresden, Gemäldegallerie Nr. 2. Auch die byzantinisierenden Tafelbilder des ital. Trecento halten die Komposition fest, so London, Nat. Gal. Nr. 1330.

[90] Gori, Thesaurus veterum diptychorum III, pl. XXXVII, p. 289.

[91] Michel, Hist. de l'art III, 2, p. 960.

[92] Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Ein Athosbild der geistlichen Schatzkammer der Wiener Hofburg: Byzantin. Zs. XX, S. 197.

[93] Kutschmann, Meisterwerke d. sarrazenisch-normann. Kunst in Sizilien u. Unteritalien, Taf. 30.

[94] Schlumberger, L'épopée byzantine. — Kuhn, Allg. Kunstgesch., Plastik I, S. 299. — Dalton, Byzant. art. p. 214.

Fig. 218. Verklärung in dem Codex des Aachener Münsterschatzes.

Apostel wieder hinab, indem sie mit Furcht hinter sich schauen. Ihnen folgt Christus und segnet sie.

Diese Darstellung gibt nun ganz ausgebildet die sog. Dalmatika Karls des Großen in der Sakristei von St. Peter in Rom, ein Werk der byzantinischen Nadelmalerei, das aber wohl erst wesentlich nach dem 12. Jh. entstanden ist; Christus erscheint hier abweichend in einer aus Kreissegmenten zusammengesetzten Mandorla, neben den drei Jüngern am Boden sind noch die beiden von dem Malerbuch beschriebenen Szenen des den Berg besteigenden und des wieder hinabsteigenden Christus dargestellt (Fig. 215)[98]. Diese beiden Szenen figuren erscheinen. Die runde Glorie in Verbindung mit einem ganzen Strahlenbündel, das von Christus ausgeht, bringt aus dem Ende des 14. Jh. die Szene in der Handschrift Bibl. nat. Cod. graec. 1242 in Paris[95], ganz ähnlich in den großartigen Wandmalereien der Peribleptos in Mistra[96].

Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, das zwar erst im 17. Jh. zusammengestellt ist, aber den Stand der Kunst um 1300 wiedergibt und bei der erstaunlichen Stabilität des ikonographischen Kanons auch für die ganze[97] romanische Periode herangezogen werden kann, gibt die folgende Anweisung für die Schilderung der Transfiguratio: Ein Berg mit drei Spitzen, und auf der mittleren Spitze steht Christus in weißem Gewande und segnet, und um ihn ist Licht mit Strahlen. Auf der rechten Seite hält Moses die Tafeln; auf der linken steht der Prophet Elias und bittet und schaut auf Christum. Unter Christus liegen Petrus, Jakobus und Johannes vor sich hin und schauen nach oben wie in Verzückung. Im Hintergrunde ist auf der einen Seite des Berges wieder Christus mit den Aposteln, wie er mit ihnen hinaufgeht und auf die Spitze des Berges hinweist; auf der anderen Seite gehen die

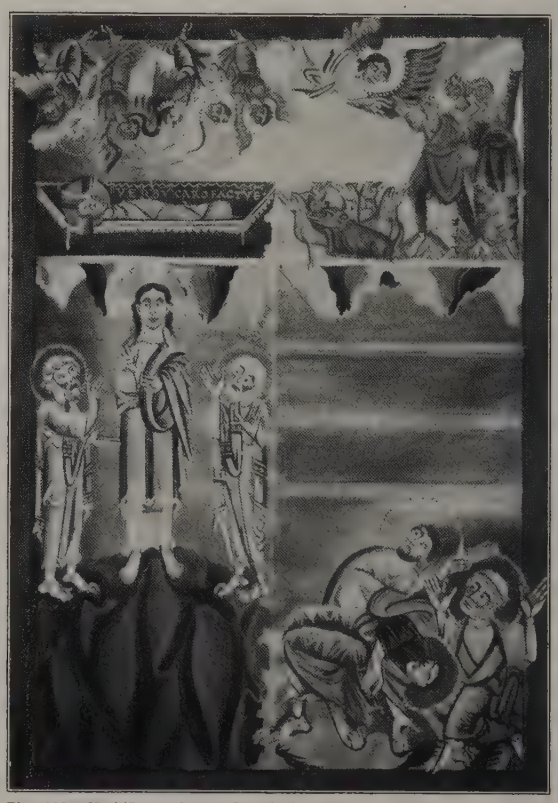


Fig. 219. Verklärung in der Hs. A. II. 18 der Bibliothek zu Bamberg.

[95] Abb. bei DIEHL, Manuel p. 792.

[96] Abb. bei DIEHL a. a. O. p. 748 (Detail). – DALTON, p 300.

[97] Über das Malerbuch und sein Alter vgl. eingehend H. BROCKHAUS, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, S. 151. Die erste Ausgabe von DIDRON 1845, französisch, eine griechische 1853 (2. Ausgabe von 1885), eine deutsche von 1855. Der Einfachheit halber wird hier von oben diese zitiert: Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, deutsch von GODEHARD SCHÄFER, Trier 1855.

[98] Abb. bei FRANZ BOCK, Die Kleinodien des h. römischen Reiches deutscher Nation, Text S. 95, Taf. XIX, Fig. 26. — Vgl. MIGEON, Les arts du tissu p. 107. — KUHN, Gesch. d. Malerei I, S. 159. — J. BRAUN, Das Alter der sog. Kaiserdalmatika: Stimmen aus Maria Laach 1889, II, S. 575. — Ders., La dalmatique du trésor de Saint-Pierre: Revue de

auch in einer Handschrift des Tetraevangelon zu Kloster Iwiron auf dem Athos[99].

In der abendländischen Kunst ist solche strenge Bindung der Darstellung nicht zu spüren. Auszuschließen ist da zunächst die transfigurierte Transfiguration in dem Apsismosaik von S. Apollinare in Classe in Ravenna, wo Christus wie die Apostel nur symbolisch dargestellt sind. Dann folgt im Anfang des 9. Jh. das Mosaik an dem Apsisbogen von S. Nereo und Achileo: die Gruppe Christi zwischen Elias und Moses erscheint schon geschlossen, die Jünger liegen, wie hier durch den Raum bedingt, nicht symmetrisch angeordnet, sondern einer links, zwei rechts, dazu alle in der gleichen Haltung[100]. Es fehlt hier wie auch in den unter Papst Paschalis ausgeführten Mosaiken in S. Maria in Domnica[101] und in San Prassede die Nachbildung des byzantinischen Vorbilds. Man darf hier eher von einem abendländischen Typus reden.

Fig. 220. Verklärung in einem Evangeliar des Berliner Kupferstichkabinetts.

Die Anordnung des schwebenden Christus zwischen Moses und Elias mit den zu einem Häufchen Unglück zusammengekrochenen drei Jüngern, von denen nur Petrus furchtsam aufzublicken wagt, zeigt im 10. Jh. in Federzeichnungstechnik mit angelsächsischen Anklängen der Cod. lat. Ottobon. 79 der Vaticana (Fig. 216). Auch hier ist von der strengen Symmetrie des orientalischen Typus nichts zu spüren. Wenn man diesen Typus als den abendländischen auffassen will, so könnte man ihn noch weiter verfolgen auf der gleichzeitigen Elfenbeintafel des Domschatzes zu Agram[102].

Fig. 221. Elfenbein des Victoria u. Albert-Museums in London.

In der abendländischen Kunst herrscht zunächst der Typus, der Christus zwischen den beiden Propheten einfach auf der Spitze eines Berges stehend zeigt, die drei Jünger ängstlich am Fuße des Berges zusammengekauert, aber ohne die Symmetrie und Rhythmik des byzanti-

---

l'art chrétien 1901, p. 52. — Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 506. Literatur bei Dalton, Byzant. art p. 79, 600 u. in Cabrols Dictionnaire III, p. 753. — Über die Darstellung der Transfiguration speziell A. Colasanti, Nuovi discontri su la dalmatica Vaticana: Nuovo bull. di archeol. crist. VIII, 1902, p. 166. Über das Datum vgl. auch Dobbert i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XV und Diehl, Manuel p. 799. Abb. auch bei Colasanti a. a. O. p. 170.

[99] H. Brockhaus a. a. O. Taf. 24.

[100] Abb. bei Rohault de Fleury, L'évangile Taf. LXIV. — Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 237. — de Rossi, Musaici cristiani fasc. 21. — Ich kann hier Heisenberg nicht folgen, der auch hier noch das byzantinische Vorbild sieht. Die Darstellung auf der Lipsanothek in Brescia (Garrucci, Storia dell' arte cristiana, Taf. 444. — F. X. Kraus, Real- Encyklopädie II, S. 933. — Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, S. 39) ist zweifelhaft. Es ist wohl eher die Szene Johannes I, v. 33 wiedergegeben (de Waal a. a. O., S. 30; so auch jetzt Heisenberg a. a. O., S. 181).

[101] de Rossi, Musaici fasc. 15/16.

[102] Mitteil. d. k. k. österr. Zentralkommission VIII, S. 231, Taf. VIII. Christus nur in der Mandorla, links zwei Jünger ganz gleichmäßig knieend, rechts einer.

nischen Vorbilds. Deutlich sind hier einige immer wiederkehrende Bewegungsmotive zu verfolgen. Petrus der Sprecher (Matth. 17, v. 4. — Markus 9, v. 5) hebt sich zumeist lebhaft gestikulierend aus ihnen heraus. So ist die Darstellung in der aus der Reichenau stammenden Evangelienhandschrift der Münchener Bibliothek (Cim. 58, Cod. lat. 4453) fol. 113 (Fig. 217)[103] wie in dem verwandten ottonischen Kodex des Aachener Münsterschatzes[104] (Fig. 218); in der Münchener Handschrift ragt hier die Strahlen haltende Hand Gottes aus einer großen Wolke heraus. Die Gruppierung der Jünger unterscheidet sich von der typischen byzantinischen Auffassung, sie schließt sich eher an die Darstellung in der Hs. der Vatikana an. Die drei, die Christus gefolgt sind, sind nicht gleichmäßig am Fuße des Berges verteilt, sondern Johannes und Jakobus rechts zu einer Gruppe zusammengeschlossen. Vöge hat wohl mit Recht diese beiden Bilder als unabhängig von der orientalischen Überlieferung hingestellt[105]. In der Hs. A. II. 18 aus dem Anfang des 11. Jh. in der Bibliothek zu Bamberg, Bl. 155 sind die Jünger gesondert zu einer Gruppe zusammengefaßt (Fig. 219). In dem Antiphonar von S. Martin des Champs vom J. 1118 (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 17716) ist gleichfalls die Gruppe der drei geblendeten Apostel noch ganz ungeschickt und plump gegeben.

Fig. 222. Einzelfeld aus der Decke von Cillis.

Im Laufe des 11. Jh. tritt aber in der deutschen Buchmalerei für diese Szene das byzantinische Vorbild bestimmend hervor, doch bleibt diese Darstellungsart nicht die allein gültige, und es mischen sich in der weiteren ikonographischen Auffassung abendländische und orientalische Anschauungen.

In dem Evangeliar des Berliner Kupferstichkabinetts aus der zweiten H. des 11. Jh. (Hs. H. III) erscheint entsprechend dem byzantinischen Typus Christus wieder schwebend in der Mandorla, die Füße auf die Erdkugel gestellt, fünf Strahlen gehen von der Mandorla nach unten, die drei Jünger kauern am Fuße, es fehlt aber das Motiv des Antlitz Verbergens (Fig. 220)[106]. Diese Weiterentwicklung gibt eine Elfenbeinplatte des Victoria u. Albert-Museums in London (Nr. 25367), die gleichfalls Christus in der Mandorla zeigt, die Füße noch in eine runde Glorie eingeschrieben, Christus und die Propheten stehen auf einer dünnen Wolkenbank. Die drei Jünger am Boden, zwei das Antlitz verbergend (Fig. 221). In ganz ähnlicher Haltung gibt die Komposition auch der gravierte Deckel eines romanischen Reliquiars in der Sammlung Schnütgen in Köln, Christus in der Mandorla mit Strahlen, die hier die Propheten wie die Jünger treffen, diese letzteren in fast der gleichen Haltung wie in der Berliner Handschrift[107]. Eine Elfenbeinplatte in München gibt endlich Christus und die beiden Propheten ohne Mandorla, aber drei Strahlen von Christus ausgehend, vor denen die symmetrisch aufgestellten drei Jünger unten zurückweichen. Das Motiv des mit halb verhülltem Antlitz am Boden Liegens kehrt dann auch wieder an der romanischen Decke von Cillis in Graubünden (Fig. 222)[108] und selbst bei ganz anderen Szenen, bei den

---

[103] Vöge, Eine deutsche Malerschule, S. 50. — Leidinger, Miniaturen aus Hsn. d. Hof- u. Staatsbibliothek München I, pl. 29.

[104] St. Beissel, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen, Aachen 1886, S. 74, Taf. X.

[105] Vöge, Eine deutsche Malerschule, S. 264: Jedenfalls kann für unsere Darstellungen eine Abhängigkeit — oder auch nur Beziehung — mit Byzanz nicht behauptet werden.

[106] Farbige Taf. bei Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, S. 89.

[107] Aus der Gegend von Osnabrück stammend. Abb. bei Creutz, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, S. 28.

[108] Vgl. Rahn, Gesch. d. bildenden Künste i. d. Schweiz, S. 293. — Ders., Zur Deutung d. roman. Deckengemälde i. d. Kirche zu Zillis: Repertor. f. Kunstwiss. V, 1882, S. 406. — K. Escher, Untersuchungen z. Gesch. d. Wand- und Deckenmal. i. d. Schweiz (Stud. z. deutschen Kunstgesch. LXXI, 1906), S. 12.

schlummernden Jüngern im Garten von Gethsemane, im Hortus deliciarum[109]. Im Banne der byzantinischen Auffassung steht auch das große Wandgemälde, das ein Tympanon an der großen Treppe der Kathedrale zu Le Puy en Velay schmückt, die einzige Darstellung aus dem 12. Jh. in monumentaler Technik (Fig. 223) außer Schwarzrheindorf. Christus ist hier auf der Berghöhe stehend in der Mandorla dargestellt, Strahlen gehen von ihm auf die beiden Propheten zur Seite und auf die drei Jünger zu seinen Füßen aus, die eine Anordnung wie auf der Platte in München zeigen[110]. Auf einem Glasgemälde des 12. Jh. in Chartres ist die ganze Komposition in ein Medaillon eingeschlossen, das durch die von dem Fuß der Mandorla ausgehenden Strahlen in regelmäßige Sektoren aufgeteilt wird — die sechs Figuren sind hier in strenger Symmetrie in dem Kreis verteilt[111].

Wie verhält sich nun das Wandgemälde in Schwarzrheindorf zu dieser doppelten Überlieferung? Es zeigt sich auch hier eine Mischung der Vorbilder. Die kreisrunde Glorie, die sonst im Abendlande kaum vorkommt, stammt aus dem Orient;[112] die Anordnung der Propheten ist die auch im Abendlande ganz übliche, mit strenger Symmetrie des Bewegungsmotivs. Die drei Jünger konnten hier wegen des in der Mitte befindlichen Fensters nicht symmetrisch angeordnet werden — aber sie haben die typischen Haltungen, vor allem der in der Mitte liegende, furchtsam das Gesicht verhüllende St. Johannes, der in dieser Form — wie in dem Wandgemälde von Le Puy — aus dem orientalischen Kunstkreis stammt. Der h. Petrus wieder in der Haltung des sich auf dem rechten Arm halb Aufrichtens, mit dem hochgezogenen rechten Knie, kommt auch schon vorher, etwa in dem Berliner Evangelistar vor. Er wie Jakobus entsprechen der Beschreibung, wie sie uns von dem Mosaik der Apostelkirche vorliegt, und der Auffassung, wie sie wohl aus der byzantinischen Kunst in die Vorlagebücher des ganzen 12. Jh. in Deutschland übergegangen war. Die Komposition beruht im letzten Grunde auf der orientalisch-byzantinischen Tradition, ohne diese rein wiederzugeben. Im übrigen ist jede Einzelheit, jedes einzelne Motiv der Bewegung oder der Beziehung schon in der früheren ikonographischen Entwicklung gegeben. Alle diese Motive hat der Schwarzrheindorfer Künstler dann nur in seinen eigenen Stil übersetzt.

Fig. 223. Wandgemälde in Le Puy en Velay.

III. Nordconcha.

Die Kreuzigung mit den Nebenszenen der Händewaschung und des Pilatus und der Beratung über den Rock Christi. Abb. aus'm Weerth, Taf. XXVIII. — Clemen, Taf. 22. — Aufnahme bei Hohe, Taf. II und IX.

Das Feld enthält drei Darstellungen, die sich um und neben das in seiner ursprünglichen Kleinheit erhalten gebliebene Fenster gruppieren. Gemeinsam ist allen dreien das hügelige grüne Gelände — den

[109] Herrad de Landsberg, Hortus deliciarum, nach den Pausen von Straub, Taf. 35.

[110] Kopie von Léon Giron, Klischee von M. Vazeille, mir mitgeteilt durch die Bibliotheque d'art et d'archéologie des Herrn Jacques Doucet. Abb. im Text bei Gélis-Didot und Laffillée.

[111] Abb. bei Paul Durand, Monographie de N. D. de Chartres. Atlas pl. H. Die Darstellung der Transfiguration im Dom zu Gurk (Hasak, Roman. u. got. Baukunst S. 219, Fig. 330) gehört schon dem 13. Jh. an.

[112] Man darf freilich bei dieser kreisrunden Form auch wieder auf künstlerische Gründe hinweisen — diese Glorie mußte der Einfassung des Fensters in der Breite einigermaßen entsprechen.

Hügel Golgatha darstellend — dessen Spitze über dem Scheitel des Fensters den Heiland am Kreuze trägt, wie ihm der Schwamm mit Essig gereicht und die Seite mit der Lanze durchbohrt wird. Auf dem Anstieg des Hügels links davon der Jünger Johannes, die ohnmächtige Mutter Christi stützend, rechts eine Gruppe höhnender Juden oder die in sich gehende Menge der Zuschauer beim Kreuzestode des Herrn. Am Fuße des Hügels neben den Fenstern links steht Pilatus, der sich Wasser bringen läßt, seine Hände in Unschuld zu waschen; rechts sitzt eine Gruppe von Soldaten, die über die Verwendung des ungenähten Rockes Christi beraten. Die beiden Darstellungen unten gehen der Hauptdarstellung, dem Kreuzestode Christi, vorauf:

Die Händewaschung des Pilatus (Matthäus 27, v. 24). Links neben dem Fenster steht Pilatus in langem gelbem Gewand und langem rotem Mantel, dem Kleid der Vornehmen. Aus der Frontalstellung hat er seine linke Schulter etwas herumgenommen und hält seine Hände über ein Becken, das ihm ein Diener in kurzem Rock und Beinkleidern vorhält, um sich von diesem aus einem Krug Wasser übergießen zu lassen[113]. Den bärtigen Kopf, den ein weißroter Turban mit hoher Spitze deckt, hat er nach seiner linken Schulter gedreht, als ob er den Blick von den Juden wollte wegwenden, die links hinter dem Diener stehen. Es sind drei bärtige Männer mit spitzen Hüten in Rock und Beinkleidern, von einem vierten ist nur ein Streifen seines Hutes und Gesichtes sichtbar. Der vordere in rotem Rock, dem noch ein kurzer gelber Mantel im Rücken hängt, streckt die Linke über dem Haupt des Dieners nach Pilatus aus und hält in der Rechten ein Spruchband, das — jetzt ohne Inschrift — einst wohl, wie aus'm Weerth annimmt, die Worte Crucifigatur (Matthäus 27, v. 23) oder Sanguis eius super nos et super filios nostros (Matthäus 27, v. 25) trug.

Die Beratung über den ungenähten Rock Christi (Johannes 19, v. 23; Markus 15, v. 24; Lukas 23, v. 35).

Eine Gruppe von sechs bärtigen Männern, darunter einer mit Judenhut, zwei links, vier rechts[114], hockt um den roten Rock, den sie zwischen sich ausgebreitet haben und an den engen Ärmeln halten. Sie gestikulieren lebhaft und scheinen zu beraten, was sie mit dem kostbaren Kleidungsstück machen sollen, dem der Maler hier nicht die biblische Form der ungenähten Tunika, sondern die des Rockes seiner Zeit gegeben hat. „Der Moment dieser Darstellung ist nicht allein originell, sondern auch vom Künstler äußerst glücklich gewählt, weil ihm hier eine viel günstigere Gelegenheit geboten war, den mannigfachen Gedanken und Empfindungen der Soldaten in ihren Mienen Ausdruck zu verleihen, als wenn er, wie es gewöhnlich geschieht, den Akt der Verlosung selbst dargestellt hätte" (Pfeiffer III).

Die Kreuzigung Christi[115]. Den Mittelpunkt bildet auf dem Gipfel des Hügels Christus am Kreuz. Nur wenig über dem Boden sind die nebeneinander nach außen gedrehten Füße — der linke etwas höher als der Rechte — mit je einem Nagel an den Stamm geschlagen, ebenso die Hände. Die Arme gehen leicht nach oben, der bärtige Kopf[116] neigt sich auf die rechte Schulter, die linke Hüfte ist ausgebogen und um die Lenden hängt ein einfaches rotes Tuch. Auf dem Kopf des Kreuzes ist die Tafel angeheftet, die Pilatus zu Häupten Christi anbringen ließ mit den Anfangsbuchstaben der Worte Jesus Nazarenus Rex Judaeorum (Johannes 19, v. 19). „Der Künstler hat im Bilde den letzten Moment vor und den ersten nach Jesu Verscheiden in höchst charakteristischer Weise vereinigt" (aus'm Weerth, S. 13). Rechts und links neben dem Kreuz, etwas unterhalb, schreiten zwei Männer in Zeitkostüm, roten und graublauen Beinkleidern und graublau schattierten Röcken, der links noch mit spitzem Judenhut und bartlos, der andere bärtig[117], auf Christus zu. Es sind die üblichen Statisten der Kreuzigungsdarstellung Stephaton und Longinus. Der rechts hält in der Linken einen Eimer, in der Rechten eine Stange, mit der er Christus den in Essig getauchten Schwamm zum Munde führt. Es ist der Augenblick vor dem Hinscheiden des Herrn: „Nach diesem, da Jesus wußte, daß schon alles vollbracht war, damit die Schrift erfüllt würde, sagte er: Mich dürstet. Es stand da ein Gefäß voll Essig, da steckten sie einen

---

[113] Bei Hohe gießt der Diener das Wasser nicht über die Hände des Pilatus, sondern neben diese in das Becken.

[114] Hohe gibt alle 5 bartlos und barhaupt. Ihre Tracht, bei Hohe z. T. noch deutlich und sicher richtiger Zeitkostüm: Beinkleider, Rock, kurze Mäntel, antikisiert bei aus'm Weerth.

[115] SCHNAASE, Geschichte der Künste V, S. 655, glaubte in diesem Bilde die Himmelfahrt Christi zu erkennen, eine Deutung, die nicht gerade auf gute Erhaltung der alten Malerei schließen läßt.

[116] Bei Hohe mit Dornenkranz.

[117] Bei Hohe sind beide bärtig.

Schwamm voll Essig auf ein Ysoprohr und brachten ihm denselben an den Mund. Da er nun den Essig genommen, sagte Jesus: Es ist vollbracht, und neigte sein Haupt und gab den Geist auf" (Johannes 19, v. 28—30). Der links stößt, weit ausschreitend, mit Wucht Christus eine Lanze unter die rechte Achselhöhle. Dargestellt ist der Augenblick nach dem Tode: „Die Juden nun, da es Rüsttag war, damit die Leichname nicht am Sabbat am Kreuze blieben, denn der Tag dieses Sabbats war groß, baten den Pilatus, daß ihnen die Beine zerschlagen und sie weggenommen würden. So kamen die Soldaten und zerschlugen dem ersten die Beine, so auch dem andern, der mit ihm gekreuzigt worden war. Als sie aber an Jesus kamen und sahen, daß er schon tot war, zerschlugen sie ihm die Beine nicht, sondern einer der Soldaten stieß ihn mit der Lanze in die Seite, da floß alsbald Blut und Wasser heraus" (Johannes 19, v. 31—34).

Rechts von dieser Gruppe steht auf dem Anstieg des Hügels die Gruppe der lästernden Juden oder die zur Einsicht von der Göttlichkeit des Gekreuzigten kommende Menge. Neben dem Schwammträger ein bärtiger Mann in Zeittracht, graublau schattiertem Rock, gelben Hosen[118], in spitzem Judenhut[119], und weist mit ausgestreckter Rechten auf Christus, während seine Linke ein Spruchband hält, auf dem die Restauration die heute fast erloschenen Worte feststellte: ..... DEI · TRAD ..... Er wendet sich zu einer rechts hinter ihm befindlichen Gruppe von drei eng zusammenstehenden Männern, die sich lebhaft miteinander unterhalten. Sie tragen Zeitkostüm, Rock und Beinkleider, der vordere links[120] dazu noch einen Mantel und spitzen Judenhut, beide Hände übereinander vor der Brust haltend[121]. Der dritte legt diesem den linken Arm auf seine linke Schulter[122]. Der zweite, in der Mitte im Hintergrund, legt die linke Hand an seinen Kopf[123].

Aus'm Weerth (S. 13) hält diese Gruppe für lästernde Juden auf Grund der „von der Restauration festgestellten" Wortreste: DEI TRAD, aus denen er dann Dei Trid macht und nach Matthäus 27, v. 40 ergänzt: (qui destruis templum) DEI (et in) TRID(uo illud reaedificas, salva temet ipsum). Jedoch ist für die ersten drei Worte kaum Platz auf dem Anfang des Spruchbandes, wie überhaupt für diese Stelle in ihrer ganzen Ausdehnung das Spruchband viel zu kurz ist. Und nach der ganzen Haltung der Gruppe möchten wir mit Berücksichtigung des Umstandes, daß bei Hohe der Mann mit dem Spruchband ein Schwert trägt und der erste links in der Gruppe an seine Brust schlägt, auch die beiden anderen sehr bestürzt erscheinen, eher annehmen, daß hier der Hauptmann dargestellt ist, der mit seinen Leuten Jesus bewachte. Nach dem Erdbeben spricht er: „Dieser war wahrhaftig Gottes Sohn" (Matthäus 27, v. 54; Markus 15, v. 39; Lukas 23, v. 47) „und die ganze Menge, die zu diesem Schauspiel gekommen war, wie sie sahen, was geschehen, schlugen sie an die Brust und kehrten um" (Lukas 23, v. 48).

Dieser Gruppe entsprechen links auf dem Anstieg des Hügels die en face gegebenen stehenden Gestalten des Jüngers Johannes und der Mutter des Herrn. Der Jünger in graublau schattiertem Gewand und Mantel links, mit vorgesetztem rechten Fuß, hält die ohnmächtige Maria mit seiner Rechten, sie unter ihren vor der Brust gekreuzten Armen stützend, seine Linke ihr auf die linke Schulter legend und sein Haupt über dem ihren neigend, das auf die rechte Schulter gesunken ist. Maria trägt blaues Gewand und roten, über den Kopf gezogenen Mantel.

In dem Randstreifen des Bogens auf der linken Hälfte die Schriftreste: .....O B ..... R .....ONVM · SANGV .....TA,[124] in denen aus'm Weerth „Reste einer metrischen Umschreibung der den Tod Christi meldenden Bibelstellen" sieht, „da sie wörtlich im Vulgatatexte sich nicht vorfinden"[125].

---

[118] Hohe gibt ihm noch ein kurzes Schwert an Tuchgürtel an die Seite.

[119] Aus dem die Restauration einen Helm gemacht hat.

[120] Bei aus'm Weerth ohne, bei Hohe mit Bart.

[121] Und bei Hohe in der Linken vor der Brust einen Hammer, während die Rechte darüber auf die Brust gelegt ist.

[122] Bei Hohe steht dieser Mann allein.

[123] Bei Hohe unterhält sich mit ihm der dritte, von ihm bartlos gegebene.

[124] Hohe gibt in seinem Skizzenbuch über die Gruppe Johannes—Maria von der Inschrift ..... IA · SANG ....., über dem rechten Arm des Kreuzes, wo aus'm Weerth nichts hat, CEDICO.

[125] Die symmetrische Vereinigung dieser beiden Momente findet sich schon auf der ältesten Darstellung der Kreuzigung: im Rabulas-Evangel. der Bibl. Laur. in Florenz (Abb.: DETZEL, Christl. Ikonographie I, Fig. 163) vom J. 586.

IV. Ostapsis.

Abb. aus'm Weerth, Taf. XXIV. — Aufnahme bei Hohe, Taf. I und farblose Tafel ohne Nr. Darstellung in der Concha: Christus in der Mandorla.

Hohe selbst sagt in seinem Promemoria, daß hier „die Malerei bis auf schwache Umrisse spurlos verschwunden war". Wenn denn auch mehr zu Tage getreten sein mag, nachdem Hohe die Kappe mit einer Lösung von Wachs in Benzol und Terpentingeist überzogen hatte, so scheint doch, daß der Restaurator auf Grund der sichtbaren Spuren die ursprüngliche Komposition nicht mehr feststellen konnte und eine eigene selbsterfundene dafür an ihre Stelle setzte.

In einer runden, etwas gedrückten Glorie mit ornamentiertem Rand sitzt Christus in der Mitte über dem Fenster. Darunter im nördlichen Feld zu äußerst eine stehende Gestalt, dann fünf Gestalten, Apostel und Evangelisten, sitzend, kauernd, angepaßt dem vom Randbogen nach der Glorie, dem Fenster und dem nach unten abschließenden Bande hin immer enger werdenden Raum. Neben der stehenden Figur nach ganz außen am Rande sitzt der Löwe des Markus, neben ihm der Adler des Johannes, auf dem der Apostel selbst, eine Jünglingsgestalt ohne Nimbus, Platz genommen hat. Über ihm schaut ein durch einen Schlüssel als Petrus bezeichneter Apostel hervor. Im südlichen Feld kauern sechs weitere Apostel, davon zwei ohne Nimben, der äußerste durch einen fast gleich großen knieenden Engel als Matthäus gekennzeichnet. Vor diesem Engel liegt der geflügelte Stier des Lukas, neben dem ein kleiner sitzender Engel sich eingestellt hat, wohl, um eine Lücke der Komposition zu schließen. Die Apostel hier überragt die Kolossalfigur eines am Rande stehenden heilige Bischofs, nach aus'm Weerth des Kirchenpatrons S. Clemens. Die Tracht ist, mit Ausnahme der Beschuhung, im allgemeinen den gegebenen Vorbildern nachgestaltet, doch zeigt der ganze Duktus deutlich die schwächliche Tradition des ausgehenden Nazarenertums bei dem Bonner Zeichenlehrer, der hier viel zu viel von seinem Eigenen geben mußte. Eine so gedrängte Komposition in die Tiefe mit so viel Überschneidungen der Figuren wäre für das 12. Jh. ganz unmöglich.

Fig. 224. Schwarzrheindorf. Apostelfigur in der Unterkirche.

Auf dem Übersichtsblatt Taf. I (West- und Ostnische) gibt Hohe in der Kuppel in undeutlichen Umrissen die kreisrunde Mandorla, gefüllt mit dem Fragment einer Gestalt, gehalten links und rechts von je einem knienden Engel. Es scheint, dies Bild gibt die bei der ersten Aufnahme Hohe's vor der Restauration wirklich vorhandenen Reste der ursprünglichen Komposition: Christus in der von zwei Engeln getragenen Mandorla.

In der unteren Zone der Apsis: Die vier Evangelisten (Petrus und) Paulus. Abb. aus'm Weerth, Taf. XXIX. — Aufnahme bei Hohe, Taf. I, XVI und Berichtigungstafel zu Taf. XVI (Evangelisten). In den beiden Nischen neben dem Stirnfenster: Petrus und Paulus.

a) Nördliche Nische. Darstellung nicht mehr erhalten. (Das Fenster hier in der Barockzeit ausgebrochen und erst im 19 Jh. wieder vermauert.) Mit aus'm Weerth ist

anzunehmen der Apostel Petrus, vor einem Schreibpult sitzend, analog der Darstellung in der Südnische.

b) Südliche Nische. Vor einem Pult, dessen Platte von einer aus zwei Rundstäben zusammengedrehten Säule auf drei geschweiften Füßen getragen wird, sitzt ein nimbierter bärtiger Mann in antikisierendem weißem Gewand. Der rechte Arm ist auf das Knie gestützt, das Kinn auf die Hand, die Linke ruht im Schoß (Fig. 224 nach Phot.). Da der Altar hier den Aposteln Petrus und Paulus geweiht[126] war, so sieht aus'm Weerth (S. 13) in dieser sinnenden Gestalt den Paulus und vermutet, daß die zerstörte Malerei der Nordnische den Apostel Petrus dargestellt habe[127].

2. Auf den Wandflächen neben und zwischen den Nischen und dem Stirnfenster: Die vier Evangelisten (Abb. bei aus'm Weerth, Taf. XXIX).

Die Evangelisten sitzen alle vor dem Schreibpult auf einer lehnenlosen, von zwei Säulchen getragenen Bank, die auf einem einfachen Podest steht, und horchen ihren Tieren zu. Alle tragen antikisierendes Gewand und sind nimbiert[128].

a) Nördliche Wandfläche. Der Evangelist Lukas, en face[129], bärtig, hält in der Linken eine Tafel auf dem Pult, in der Rechten einen Griffel[130], das Haupt ist gegen die rechte Schulter und nach oben gewandt, wo neben ihm der Kopf seines Symbols, des Stieres, sichtbar wird.

b) Nordöstliche Wandfläche. Der bärtige Evangelist Markus sitzt nach rechts[131], mit der Linken das Buch auf dem Pult haltend, mit der Rechten schreibend, das Haupt sieht leicht geneigt auf das Pult herab und horcht scheinbar dem rechts über ihm mit Kopf und Tatze erscheinenden Löwen zu[132].

c) Südöstliche Wandfläche. Der Evangelist Johannes, en face, mit auseinandergesetzten Knieen, bartlos, die Rechte ist von der schrägen Pultplatte erhoben[133], das Haupt hat er nach seiner linken Schulter gewendet und horcht dem von oben links herabschauenden Adler zu.

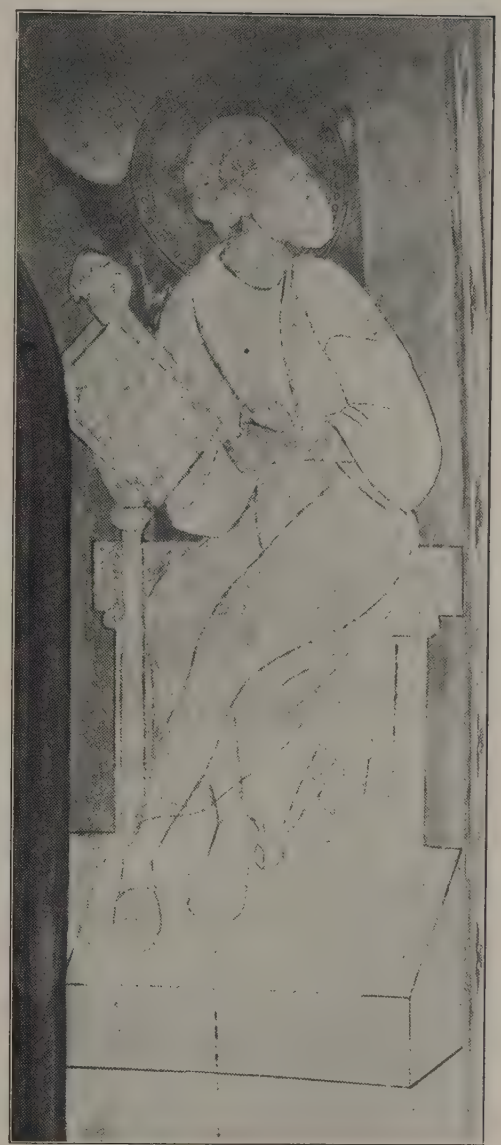


Fig. 225. Schwarzrheindorf. Evangelist Matthäus.

[126] Nach der Weiheinschrift (s. o. S. 271): altare vero medium in honore apostolorum Petri et Pauli [dedicatum].

[127] Auf der Hohe'schen Zeichnung fehlen der Gestalt hier in der Südnische Bart und Attribut, das antikisierende Gewand ist grau.

[128] Die vier Evangelisten waren die einzigen Gestalten, die Simons 1847 im Chor sah. Er beschreibt sie S. 157: „.... vier einzelne Gestalten, ungefähr lebensgroß, sitzend auf architektonisch verzierten Steinbänken. Füße, Gewänder, teilweise auch die Hände sind wenigstens in den Umrissen noch ziemlich deutlich, die Köpfe aber völlig unkenntlich. Der blaue Grund der Wölbung hat sich über sie verwaschen und sie zerstört. Man bemerkt noch Spuren von Heiligenscheinen, von einer Art von Pult, welches sich neben jeder befindet, und die erhobene Hand hat etwas gefaßt, was man als einen Schreibstift ansehen kann — kurz, man kann mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit auf eine Darstellung der vier Evangelisten schließen."

[129] Bei Hohe nach rechts sitzend.

[130] Fehlt bei Hohe. Statt dessen hält hier die Rechte eine über das Pult gelegte Schriftrolle.

[131] Bei Hohe en face.

[132] Bei aus'm Weerth hat der Evangelist die Kniee aneinandergesetzt, bei Hohe sind sie auswärts gestellt. Bei aus'm Weerth schreibt er, bei Hohe hält er sinnend den Griffel vor die Brust.

[133] Und hält, wohl richtig, bei Hohe den Griffel, während bei aus'm Weerth ihn die vor der Brust erhobene Linke hält.

d) Südliche Wandfläche. Der bärtige Evangelist Matthäus, nach links sitzend, mit verschränkten, durch die Gewandung durchgezeichneten Beinen, die Rechte mit dem Griffel liegt auf der oberen Kante des Pultes, vor dem er sitzt, die Linke hält ein Tintenhorn, der Kopf ist horchend nach seiner linken Schulter gewendet, rechts über ihm die kleine Figur des Engels[134]. Die Gestalt (Fig. 225) ist unter all den Evangelisten am besten erhalten.

Die vier Evangelisten wirken in diesem Zusammenhang zunächst etwas befremdend. Die Zusammenstellung der Evangelistenbilder mit der Gottesvision zeigen aber auch andere malerische Werke der romanischen Epoche. Die Hofbibliothek zu Aschaffenburg bewahrt jenes kostbare aus Mainz stammende Evangeliar aus der ersten Hälfte des 13. Jh. (Cod. 13), das eines der künstlerisch vollkommensten Denkmäler der spätromanischen Buchmalerei darstellt. Auf fol. 177 bringt die Handschrift eine große Darstellung der zwei Streifen: in der Mitte die flügelbesetzten Doppelräder im Anschluß an die Gottesvision des Ezechiel, oben und unten die Bilder der vier Evangelisten, zwischen ihnen die Paradiesesströme (Fig. 226)[135]. Ist endlich die Darstellung in der Gebhardsbibel von Admont nicht auch die gleiche Szene?[136] Hier erscheint in der Höhe Christus in einer Mandorla dem schlummernden Propheten, darunter, inmitten großer Räder stehend, vier vierflügelige Cherubim mit den Köpfen der vier Symbole. Die Gestalten über ihnen sind doch wohl nicht Engel, die ihnen aus einem Kruge Wasser in den geöffneten Mund schütten,

Fig. 226. Evangelistenbild im Evangeliar von Aschaffenburg.

[134] Hohe hatte zuerst statt des Johannes eine Parze vor einem Spinnrock sitzend und spinnend, gegeben (so übergegangen in Guhl und Caspar, Denkmäler der Künste III, 49 a), ebenso hatten Lukas und Markus zuerst weibliche Köpfe mit weißen Kopftüchern (Taf. XVI). Überhaupt sah man zeitweise in diesen Gestalten die nach Simons auch Schnaase (Gesch. der Kunst, Bd. V, S. 655) richtig als Evangelisten erkannt hatte, Parzen und Sibyllen (Pfeiffer III).

[135] Vgl. J. Merkel, Die Miniaturen und Manuskripte der kgl. bayrischen Hofbibliothek in Aschaffenburg, Aschaffenburg 1836, S. 12. — Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 142. — Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland I, S. 376.

[136] Die Min. ist wiedergegeben bei Swarzenski, Die Salzburger Buchmalerei, Leipz. 1908, Fig. 96. Ich vermag hier nicht mit Neuß Engel zu sehen, sondern eben die typischen Gestalten der Paradiesesflüsse. Daher auch die Auslegung bei Wulff irrig

sondern eben wieder die vier Paradiesesströme in der gewöhnlichen Art der Darstellung, die hinter den Cherubimen stehend oder schwebend gedacht sind. Hier mischt sich die Darstellung der Vision selbst mit der Verarbeitung und Auslegung.

Nordwand der westlichen Chorwölbung über der Treppentür zur Oberkirche: Medaillon mit dem Brustbild des heiligen Michael. Fig. 201. — Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXII, 1. — CLEMEN, auf der Einbanddecke des Tafelwerkes und Kunstdenkmäler des Kreises Bonn S. 339. — Aufnahme bei HOHE, Taf. VI.

Fig 227. Engelmedaillon in der Kahrige Djami zu Konstantinopel.

In rundem, gelb und grau gerandetem Medaillon auf blauem Grunde das Brustbild eines Engels mit langem gescheiteltem Haar und großem, reich ornamentiertem Nimbus, weißen, am Rande roten Flügeln. Er trägt ein rotes Untergewand mit knapp anliegenden Ärmeln, darüber ein weißes, grau schattiertes Obergewand und blauen Mantel, die Linke hält jetzt einen roten Apfel, die Rechte ein Schwert. Des Schwertes und des Apfels wegen ist dieser Engel wohl richtig als St. Michael zu deuten. Er erscheint hier als Türhüter neben dem alten Westeingang der Unterkirche, zugleich auch als Wächter neben dem Zugang zu den oben gelegenen Räumen[137].

Das riesige Medaillon fällt etwas aus dem ganzen Zusammenhang heraus, auch rein äußerlich im Maßstab, es macht den Eindruck von etwas später Hinzugefügtem. In der Technik und der Behandlung stimmt es aber durchaus mit den übrigen Malereien überein. Die Frage ist, ob hier nicht eine Reminiszenz an byzantinische Kunst vorliegt. Diese großen Medaillons mit Rundbildern von Engeln sind in der abendländischen Kunst nicht üblich, sie sind aber etwas ganz Übliches in der byzantinischen Kunst und der unter östlichem Einfluß stehenden Kunst Italiens. So findet sich schon dies Brustbild des h. Michael im Medaillon über der Königstür der Hagia Sophia in Konstantinopel[138] und noch in der Kahrige Djam[139] (Fig. 227), im Kloster Daphni bei Athen[140], man könnte die Beispiele hier beliebig häufen; auf italienischem Boden wiederholt in San Marco zu Venedig[141] oder im Dom zu Monreale[142] und etwa in dem frühen Elfenbein des Museums in Ravenna (Fig. 228)[143] oder auf byzantinischen Zellenemails, so der Platte im Nationalmuseum zu München.

Fig. 228. Engelmedaillon, Elfenbein in Ravenna.

[137] Zu der Darstellung des h. Michael vgl. GEORG STUHLFAUTH, Die Engel in der altchristlichen Kunst Freiburg 1897. — FR. WIEGAND, Der Erzengel Michael, Stuttgart 1886. — Im allg. Jos. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung, S. 226 u. Anm. 4.

[138] Abb. SALZENBERG, Die altchristlichen Bauwerke von Konstantinopel, Bl. 27.

[139] Im inneren Narthex in der Kuppel zwischen den Pendentifs jedesmal ein Medaillon mit einer Engelsfigur — der Engel mit Nimbus auf Goldgrund in weißem Gewand.

[140] In den Nischen der Ostapsis nach Norden und Süden.

[141] CH. ERRARD et AL. GAYET, L'art byzantin, I. Venise, pl. 25. Der Engel trägt in der kleinen Kuppel der inneren Galerien Apfel und Lilienszepter, in dem kleinen Triumphbogen am Chor auch noch die Stirnbinde.

[142] D. B. GRAVINA, Il duomo di Monreale, Palermo 1859, Taf. 15 B, C, D etc.

[143] Phot. Alinari 18127. Die andere Hälfte der Platte zeigt die Halbfigur des segnenden bartlosen Christus. — Abb. bei MOLINIER, Ivoires p. 86.

Doch ist der Stil dieser Arbeiten eben ein wesentlich anderer: der Engel trägt zumeist die charakteristische byzantinische Tracht, der Kopftypus ist vor allem der des oströmischen Rundkopfes, zuweilen mit dem Stirnband, vor allem findet sich hier wohl Szepter und Apfel, aber niemals das Schwert. In Schwarzrheindorf hebt sich besonders der merkwürdige Kopf mit der gleichmäßig glatten, des Scheitels entbehrenden Frisur, die dichte glatte Haarsträhne zeigt, deutlich von den antikisierenden Köpfen mit den rundlichen Lockenpolstern der byzantinischen Engel ab. Möglich, daß vielleicht für das Motiv ein Vorbild aus dem Süden vorlag, etwa in der Gestalt einer im Handel zugeführten Elfenbein- oder Emailplatte nach Art der oben angeführten — das Motiv ist aber hier ganz in die Formensprache der nordischen romanischen Kunst übersetzt.

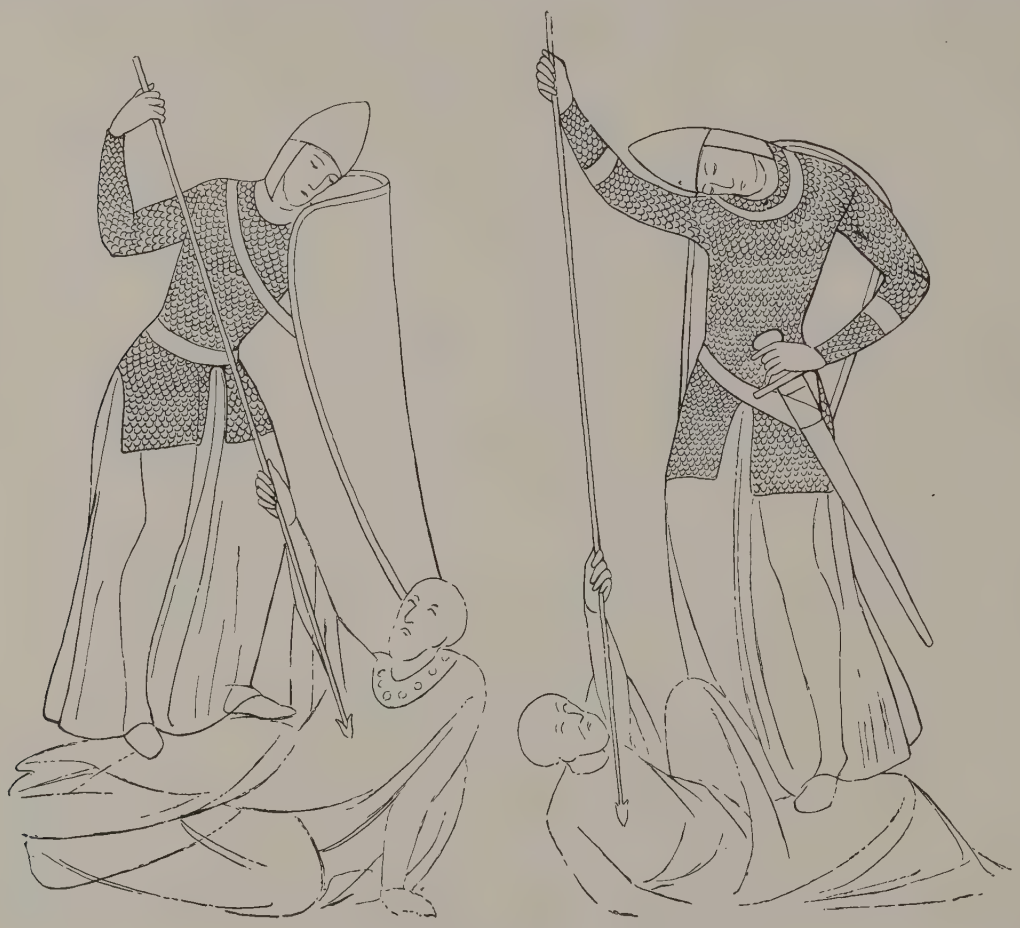


Fig. 229. Schwarzrheindorf. Die Tugenden (nach Hohe).

Die Tugenden.

Die Laibungen der beiden Fenster im Westchor: Die Tugenden in Gestalt von vier ritterlichen Frauen bekämpfen die Laster. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXII, 2—5. — HOHE, Taf. I und VI. — Vgl. Abb. 229.

Nördliches Fenster. 1. Westliche Laibung (aus'm Weerth, Nr. 2). Weibliche Kriegergestalt mit spitzem Helm und Halsberge, Kettenhemd, darüber das Schwert gegürtet, an dessen Griff die Linke liegt. Sie sticht mit dem Speer in der Rechten einen bärtigen, unter ihren Füßen liegenden Mann, in antikisierender Gewandung, in die Brust. Den lanzettförmigen Langschild trägt sie an der Schildfessel auf dem Rücken. Unter dem Panzer ein weiter, bis über die Füße reichender, am Boden nachschleppender Rock[144].

[144] Die Tugenden waren schon 1847 aufgedeckt. SIMONS S. 157 beschreibt sie: „In der Laibung eines nördlichen Fensters Rittergestalten mit Speer und Schild, überlebensgroß, die Umrisse wohl erhalten." Pfeiffer hat offenbar ver-

2. Östliche Laibung (aus'm Weerth, Nr. 3). Eine gleiche Kriegergestalt durchbohrt einen unter ihren Füßen liegenden bärtigen Mann mit Kappe. Kostüm und Bewaffnung dieselbe wie oben. Der Schild wird am Griff vor der linken Schulter gehalten. Die Anordnung der Gruppe ist frei symmetrisch zur vorigen gehalten.

Südliches Fenster. 3. Östliche Laibung (aus'm Weerth, Nr. 4). Eine ähnliche Kriegergestalt, die einen Mann unter ihren Füßen durchbohrt. Tracht und Bewaffnung wie oben, am Helm eine Nasenschiene. Schild gerade vor der Brust gehalten.

4. Westliche Laibung (aus'm Weerth, Nr. 5). Ebenfalls eine Kriegergestalt in gleicher Tracht und Bewaffnung, einen in der Ecke kauernden König (?) durchbohrend, symmetrisch zu der in der östlichen Laibung angeordnet. Am Lendengurt fehlt das Schwert. Die Schilde sind bezw. waren rot, die Kleidung graublau, rötlich, heute stark verblaßt.

Aus'm Weerth gibt in Figur 2 und 5 die Krieger bärtig, Hohe dieselben Gestalten ebenso. Die langen Röcke gleichen bei Hohe, der zwei von den Kriegern unbärtig (wie aus'm Weerth) und ganz weiblich gibt, noch weit mehr Frauenröcken als auf den restaurierten Bildern. Die Halsbergen lassen das Kettenwerk, aus dem die Panzer bestehen, vermissen. Diese Umstände, insbesondere die lang schleppenden Frauenröcke, die Unsicherheit in der Behandlung der Gesichter, der Umhüllung des Halses, die weit eher ein Kopftuch als eine Halsberge ist, nicht zuletzt die Umrißlinie, die weißen Konturen der Hüften mußten zu der Annahme führen, daß ursprünglich hier gar keine Männer, sondern Frauengestalten in Waffenröcken, die Tugenden dargestellt waren, in der Einkleidung, in der sie sich im ganzen Mittelalter finden. Die Aufnahmen bei aus'm Weerth sind ganz besonders schlecht und roh; die hier gegebene Fig. 229 bringt die Zeichnung nach den ersten Aufnahmen von Hohe deutlich mit Benutzung der noch erkennbaren alten Vorzeichnungen, auf Grund deren nun auch im Original die falsch ergänzten Männer wieder in das weibliche Geschlecht zurückrestauriert sind[145].

Diese vier Tugenden von Schwarzrheindorf geben nun in monumentaler Form höchst wertvolle Illustrationen zu dem Thema des Kampfes der

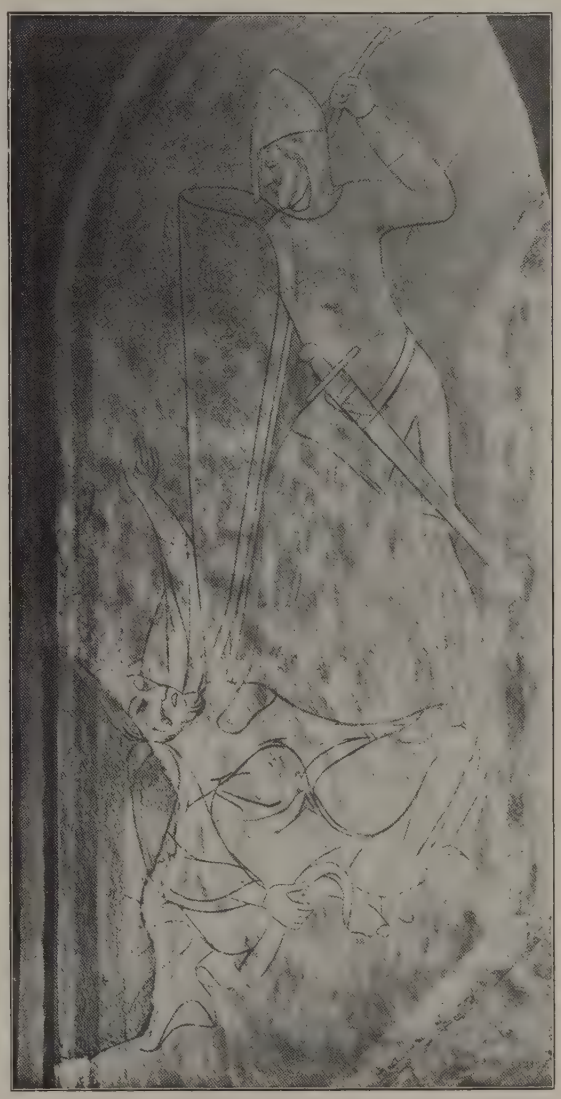


Fig. 230. Schwarzrheindorf. Eine der Tugenden (heutiger Zustand).

gessen, diese Gestalten zu erwähnen. Die Aufnahmen in Hohes Tafelwerk geben längliche Köpfe mit spitzen Kinnen, aber noch ohne Bärte. Es ist ganz deutlich, daß der Bonner Maler den Halsberg, dessen Konstruktion er gar nicht verstand, für die obere Begrenzungslinie eines Backenbartes gehalten hat. Die Nasenschirme sind in den Bleistiftskizzen Hohes eingezeichnet (nicht in den farbigen Aufnahmen) — der Restaurator hat sie aber sicher gesehen, so ist auch die breite Form des Nasenrückens am besten zu erklären. Unsere Abb. Fig. 229 sind nach den farbigen Aufnahmen Hohes mit Benutzung seiner Bleistiftzeichnungen hergestellt und geben jedenfalls die treueste Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands.

[145] Vgl. Arntz i. d. Zs. f. christl. Kunst 1904, Sp. 238 und im Jahresbericht der Provinzialkommission VIII, S. 40. Zu der Restauration führte eine zuerst von Paul Hartmann gemachte Beobachtung.

Fig. 231. Elfenbein im Bargello zu Florenz.

Tugenden und der Laster aus der Mitte des 12. Jh. Die Einkleidung ist die, wie sie seit der Psychomachia des Prudentius, also schon seit dem Beginn des 5. Jh., die übliche geworden ist. Die Psychomachia[146] ist eine der wichtigsten Vermittlerinnen der spätantiken Allegorien für die abendländische Kunst geworden; die in so erstaunlicher Zahl heute noch erhaltenen illustrierten Handschriften[147] — Stettiner führt 19 verschiedene Handschriften an — haben die Träger der ikonographischen Überlieferung abgegeben. Daneben haben die großen theologischen Schriftsteller und die Dichter der frühmittelalterlichen Zeit das alte Thema im Anschluß an Prudentius immer wiederholt oder ausgeschmückt, Theodulf und Walafrid Strabo ebenso wie Isidor von Sevilla, Vincent von Beauvais, Hugo von St. Victor, Guillaume d'Auvergne[148].

Von den Darstellungen der Psychomachia eigneten sich vor allem die für die monumentale Kunst, die eine statuarische Verwendung ermöglichten. So sind in die große Kunst vor allem die Szenen der Einzelkämpfe übergegangen, wie sie mit dem Kampf der Pudicitia und der Libido (v. 49—52) beginnen[149] — die Pudicitia durchbohrt die Kehle der entwaffneten Feindin. Es ist nicht mehr der Kampf, sondern in der monumentalen Kunst der Sieg, der Triumph dargestellt. Aus dem 9. Jh. noch bringt die schöne aus der Abtei d'Ambronay stammende Diptychontafel der Sammlung Carrand im Bargello zu Florenz eine wichtige Darstellung: zwei kriegerische Gestalten mit Kettenpanzer, Schild und Lanze, die über einer fast nackten am Boden sich krümmenden Gestalt stehen[150] (Fig. 231). In der deutschen Kunst erscheinen in der romanischen Zeit diese Tugenden relativ selten. Eine der frühesten Darstellungen ist hier aus dem Anfang des 11. Jh. die in der Hs. A. II 42 (Apokalypse und Evangelistar) der Bibliothek zu Bamberg: der Kaiser

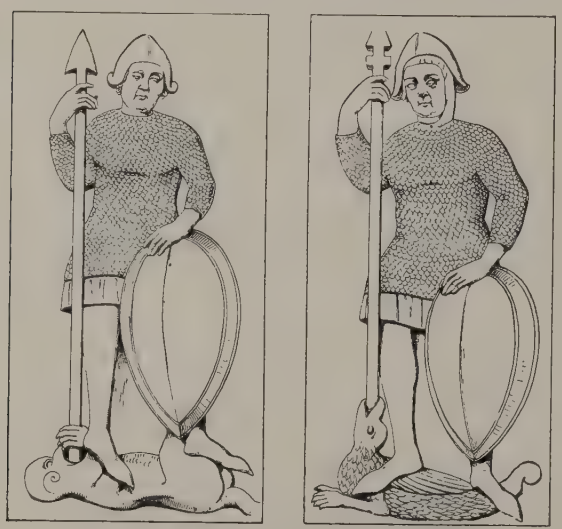


Fig. 232 Reliefs an der Michaelskapelle zu Xanten.

[146] Die Literatur bei CHEVALIER, Répertoire des sources historiques du moyen âge, Paris 1907, II, Sp. 3836. Außerdem vgl. vor allem PAUL ALLARD, Die Gedichte des Prudentius als Quelle für die christliche Kunstsymbolik des 4. Jh.: Revue de l'art chrétien 3, série III, vol. XXVIII, 1885. — ROB. DE LASTEYRIE, Sur les man. de la Psychomachia de Prudentius: Bull. de la soc. nat. des ant de France XXIV, 1880, p. 69. — DIDRON, Les triomphes: Annal. archéol. XXIII, p. 283. — E. MÂLE, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1902, p. 124 ff. — H. v. D. GABELENTZ, Die kirchliche Kunst des italiänischen Mittelalters, S. 214. — Ders., Die mittelalterliche Plastik in Venedig, S. 187. — J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 233. — Vgl. auch BARBIER DE MONTAULT, Iconographie des vertus: Revue de l'art chrétien VII, p. 325. — KIRSER, bei KRAUS, Realencyklopädie II, S. 924.

[147] RICHARD STETTINER, Die illustrierten Prudentiushandschriften, Berlin 1895, Textband und Tafelband. Abb. auch bei VENTURI, Storia dell' arte italiane I, p. 141, 152, vgl. auch R. DE LASTEYRIE, Sur les man. de la Psychomachie de Prudentius: Bull. de la soc. nat. des antiquaires de France XXIV, 1880, p. 69.

[148] MÂLE a. a. O., S. 127.

[149] STETTINER a. a. O., S. 249, Nr. 13.

[150] Phot. bei GRAEVEN, Elfenbeinwerke II, pl. 36. Abb. bei SANGIORGI, Guides des musées d'Italie. Coll. Carrand, Rom 1895, pl. 8 u. bei VENTURI, Storia dell'arte Italiana II, S. 193.

erscheint hier von den Tugenden geleitet, die mit ihren Lanzen den unter ihnen liegenden Lastern, die weiblich, ganz nackt, mit hängenden Haaren, gebildet sind, durch die Kehle stoßen[151].

Um diese Zeit findet sich aber sofort auch schon die freie Übersetzung dieses Motivs in der Gestalt von gewappneten Gestalten, die auf einer am Boden sich krümmenden Figur, einem Krieger, einem König, oder auch einem Drachen stehen — eine allgemeine Allegorie des Sieges des Christentums über das Heidentum. So ist wohl richtig, nicht nur als siegreicher Krieger die eine Figur an dem Portal zu Remagen aufzufassen[152], so auch die beiden merkwürdigen Reliefs, die rechts und links von dem Eingang zur Domfreiheit von Xanten an der Michaelskapelle eingemauert sind (Fig. 232)[153]. Eine ganz ähnliche Skulptur war ursprünglich neben dem alten Neutor zu Trier eingemauert[154]. Unter den frühen plastischen Denkmälern mit Darstellungen von Tugenden aus dem Gebiet der deutschen Kunst ist dann auch der verschwundene Folcardusbrunnen[155] von St. Maximin in Trier zu nennen, von dem wir wenigstens eine alte Abbildung aus dem 17. Jh. besitzen. Das Denkmal ist für die Ikonographie der Tugenden und der damit eng zusammenhängenden Darstellungen der Triumphe über das Heidentum, wie sie in den

Fig. 233. Der ehemalige Folcardusbrunnen von St. Maximin in Trier.

[151] Die Beschreibung der Handschrift bei VÖGE, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, S. 141.

[152] ST. BEISSEL, Die Skulpturen des Portals von Remagen: Zs. f. christl. Kunst IX, S. 153.

[153] Abb. bei AUS'M WEERTH, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden, Taf. XVII, 3; Text I, S. 28.

[154] VON QUEDNOW, Beschreibung der Trierischen Altertümer II, S. 154, Taf. 16, 4. — Trierische Kronik 1821, S. 132. — J. MARX, Die Ringmauern und Tore der Stadt Trier, Trier 1876, S. 34.

[155] FR. X. KRAUS, Christl. Inschriften der Rheinlande II, Nr. 378. — Ders., Der Brunnen des Folcardus in St. Maximin bei Trier: B. J. XLIX, 1870, S. 94.

Wandmalereien im Chor von St. Gereon in Köln uns erhalten sind, besonders wichtig (s. u.). Das faßartige Brunnenbecken ist mit einer doppelten Arkadenreihe umgeben; in der oberen befinden sich die Bilder von zwölf Tugenden, die in der sehr dürftigen Zeichnung Wiltheims als langgewandete gekrönte Jungfrauen gegeben sind, die steif aufrecht auf einer am Boden liegenden weiblichen Gestalt stehen. In der unteren Reihe treten die Gestalten der zwölf Apostel dazu, die auf den Tyrannen stehen, die sie überwunden haben[156]. Das ganze Werk gehört der Formensprache und dem ikonographischen Inhalt nach sicher eher in das 12. als in das 10. Jh.[157] In das Gebiet der romanischen Kunst des 12. Jh. gehört auch noch die Darstellung auf dem Elfenbeindeckel zu dem Psalter der Melisenda[158] (Fig. 134 oben S. 166) und auf dem berühmten Stab Ragenfrids, jetzt in der Sammlung Carrand im Bargello[159]. Auf dem Zylinder des Stabes sind hier gekrönte Gestalten abgebildet, auf den niedergeworfenen Lastern stehend und diese mit Speeren und Schwertern bekämpfend.

Die bekannteste Illustration zu dem Kampf der Tugenden und Laster aus der deutschen Kunst bildete bislang der Hortus deliciarum, dessen der Psychomachia entlehnte Bilder ja nur zwei Jahrzehnte nach dem Zyklus von Schwarzrheindorf entstanden (Fig. 234). Die Tugenden erscheinen hier ganz wie in Schwarzrheindorf in langen Waffenröcken, über die sie die engen Kettenpanzer tragen, das Haupt geschützt durch die kleine spitze Helmhaube mit dem

Fig. 234. Kampf der Tugenden aus dem Hortus diliciarum.

schreinen (vor allem etwa beim Annoschrein in Siegburg) beliebten Eckfiguren erscheinen.

Wenn man nach dem Stil der Zeichnung ein stilkritisches Urteil abgeben darf, so erinnern die Figuren am ehesten an die Darstellungen auf den Korssunschen Türen zu Nowgorod, einem Werk des deutschen Meisters Riquinus, wohl zwischen 1152 und 1156 (F. Adelung, Die Korssunschen Türen in der Kathredalkirche zur hl. Sophia in Nowgorod, Berlin 1823. — F. X. Kraus, Gesch. d. christlichen Kunst, II, S. 214, Fig. 156). Auf den Türen erscheinen übrigens auch die Tugenden, auf den überwundenen gegnerischen Mächten stehend.

[156] Apostoli suos quique tyrannos subigentes sagt Alex. Wiltheim in seinen Annales San-Maximianae (B. J. XLIX, S. 98).

[157] Kentenich, Gozbertus monachus: Trierische Chronik VII, 1911, S. 182 hat neuerdings den Versuch gemacht, den Frater Gozbertus, der als der Künstler des Brunnens inschriftlich bezeugt ist, mit dem Gozbertus zu identifizieren, der das bekannte prachtvolle Rauchfaß im Domschatz zu Trier geschaffen hat (Abb. bei aus'm Weerth, Christliche Kunstdenkmäler der Rheinlande, Taf. LVII, Nr. 8). Soweit möchte man sich ihm gern anschließen. Dieses Rauchfaß aber ist sicher eine Arbeit des 12. Jh., und die Identifizierung des Gozbert mit dem von Erzbischof Gerbert von Reims in einem Brief an den Erzbischof Egbert von Trier genannten Gozbert ist unmöglich. Es bleibt allerdings die Schwierigkeit mit dem Namen Folcardus übrig. Der einzige Abt dieses Namens ist in der Tat ein Zeitgenosse des Erzbischofs Egbert und für die Zeit von 990—996 bezeugt. Die Konjektur von Kraus, der hierfür einen Abt Folcmarus eintreten lassen möchte, der für den Anfang des 12. Jh. verbürgt ist, befriedigt nicht ganz. Für die Zuweisung des Brunnens an das 12. Jh. sprechen vor allem auch die Arkaden mit den kleinen Halbfiguren in den Zwickeln, die als unmittelbare Vorläufer der bei den rheinischen Reliquien-

[158] Abgeb. bei Du Sommerard, Les arts au moyen âge. — Cahier et Martin, Nouveaux mélanges d'archéologie, Ivoires p. I. Vgl. auch Kraus, Gesch. d. christlichen Kunst I, S. 580. Melisenda ist die Tochter Balduins II., des Königs von Jerusalem: das Jahr ihres Todes (1160) gibt das äußerste Datum für die Entstehung. Weitere Literatur vgl. oben S. 166, Anm. 106.

[159] Comte de Bastard, Rapport sur la crosse de Tiron: Bull. du comité de la langue et des arts IV, 2, p. 400. — F. de Lasteyrie im Bull. de la société archéologique du Limousin XII, 1862, p. 107. — E. Molinier, Notes sur les origines de l'émaillerie Française, p. 8. — De Mely, La crosse dite de Ragenfroid: Gazette archéologique XIII, p. 108, pl. 18. — Dazu Revue de l'art chrétien 1889, p. 515. — Veröffentlichung auch bei Cahier und Martin, Nouveaux mélanges d'archéologie, Ivoires p. 1. Die Darstellung hält sich hier noch streng an die Schilderung des Prudentius (der Discordia wird die Zunge durch einen Lanzenstich durchbohrt). Es sind die Paare Caritas und Invidia, Fides und Idolatria, Pudicitia und Libido, Largitas und Avaritia, Concordia und Discordia, Sobrietas und Luxuria dargestellt.

stählernen Nasenschirm, sie tragen den langen dreieckigen Schild, das breite Schwert und den Speer[160]. Andere nicht weniger wichtige Handschriften des 12. Jh. sind hier anzuschließen, die Handschriften des Dialogus de cruce Christi bringen die Darstellung von dem Kampfe der Humilitas mit der Superbia[161], denselben Kampf auch die Handschriften des Speculum virginum des Conrad von Hirsau[162].

Die Hauptheimat dieser Darstellungen ist aber Frankreich, wo ja auch im 13. Jh. das alte Thema in dem Livre des vices et des vertus eine neue Verkörperung und Kodifikation gefunden hat. Hier beherrscht der Triumph der Tugenden über die Laster vor allem die romanische Kathedralplastik. In der Schule der Auvergne finden sich die Darstellungen mit Vorliebe in den Kapitälen, so vor allem an Notre-Dame du Port zu Clermont, wo die beiden Tugenden über den Dämonen stehend ganz symmetrisch durchgebildet sind[163], weiter in Orcival, Ennezat, Saint-Julien de Brioude, Chauriat, Saint-Nectaire. In der Schule des Westens nehmen die Tugenden vor allem Platz in den Archivolten der Portale. So erscheinen sie an den Kirchen von Saint-Pierre d'Aulnay, Surgères, Pont-l'Abbé, Fénioux, Civray, Parthenay, Melle, im Süden etwa in der Vorhalle von St. Pierre in Moissac[164].

Auch in den malerischen Schmuck der französischen Kirchen ist diese Darstellung der Tugenden eingedrungen. Die ikonographisch interessanteste Schilderung findet sich in der Kapelle von St. Gilles in Montoire (Loire-et-Cher) in der Laibung des Bogens zum Chorhaus. Hier ist (Fig. 235) in der Mitte in einem Medaillon das Brustbild Christi angebracht mit dem Alpha und Omega zur Seite — er streckt beide Hände segnend weit ausgebreitet aus. Rechts und links von ihm zwei Tugenden, bezeichnet als Castitas und Paciencia, wieder im Schuppenpanzer über dem langen Waffenrock, die Schuppenhaube

Fig. 235. Wandmalereien in der Kapelle St. Gilles zu Montoire.

über den Kopf gezogen, der noch von einem mützenartigen Helm bekrönt ist, in der Linken einen langen Schild haltend; der Speer, den sie in der Rechten führen, durchbohrt einen Dämon, der sich zu ihren Füßen wälzt, dessen Gestalt aber mehr tierischer als menschlicher Natur ist[165]. Auch an der alten Kapelle zu Vic (Indre) findet sich eine solche Darstellung im Eingangsbogen zum Chorhaus (Fig. 236), auch hier ist die übliche Darstellung im Kettenpanzer und langem Weiberrock gegeben, der Speer durchbohrt den unter ihren Füßen sich krümmenden Dämon.

In Montoire waren die Namen der beiden Tugenden gegeben — in Saint-Pierre d'Aulnay[166] wie auch an der Kathedrale von Laon[167] sind die Namen der Tugenden wie der von ihnen unterworfenen Laster durch Inschriften gegeben. Es sind die Paare, wie sie fast regelmäßig zusammengestellt sind. Auch auf

---

[160] Herrad von Landsberg, Hortus deliciarum, nach den Aufnahmen des Kanonikus A. Straub herausgegeben, Straßburg 1879—99, pl. 43—52. Vgl. A. Marignan, Etude sur le man. de l'hortus deliciarum: Studien z. deutschen Kunstgesch. CXXV, 1910, S. 82.

[161] So München, Staatsbibl., Cod. lat. 14159 saec. XII, fol. 5a.

[162] So Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Palat. lat. 565 saec. XII, fol. 39b. Die Handschriften dieser Gruppe verdienen wegen ihres reichen ikonographischen Inhaltes eine zusammenhängende Behandlung und Veröffentlichung.

[163] Abgeb. bei Mâle a. a. O., S. 128.

[164] Vgl. hierzu A. Michel, Hist. de l'art I, II, p. 602 für die Schule der Auvergne und p. 648 für die westlichen Schulen. Dazu B II. archéol. 1910, p. 28. — J. A. Brutails, Les vieilles églises de la Gironde, Bordeaux 1912, p. 227.

[165] Aufnahme von H. Sauvage (Salon des artistes français 1901, Nr. 1797). — Bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France ist die Darstellung etwas ergänzt. Darnach bei A. Michel, Hist. de l'art I, II, p. 775.

[166] Robert de Lasteyrie, Etude sur l'église d'Aulnay: Gazette archéologique 1886. Abb. bei Mâle a. a. O., p. 129.

[167] Die Inschriften bringt der abbé Bouxin, La cathédrale Notre-Dame de Laon, Laon 1890, p. 64.

dem Mosaikfußboden von Cremona erscheinen zwei durch Inschriften bezeichnete Paare im Kampf miteinander, die Fides bohrt der zu Boden geworfenen Discordia den Speer in den Mund[168], dasselbe Paar tritt auch auf dem Mosaikfußboden im Dom zu Pavia auf[169]. Neben diese monumentalen Darstellungen tritt nun jetzt als neue die von Schwarzrheindorf. Man könnte auch in Schwarzrheindorf an solche bestimmte Tugenden denken — bei der hier gegebenen Vierzahl würde man wohl zunächst, da die Folge der vier Kardinaltugenden hier ausscheidet, auf Patientia und Ira, auf Castitas und Luxuria, auf Humilitas und Superbia, auf Fides und Idolatria kommen.

Die Königsgestalten und ihre ikonographischen Rätsel.

In den Nischen in den vier Seitenwänden des südlichen und nördlichen Kreuzarmes befinden sich die Bilder von vier sitzenden Königen. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXX, XXXI (Kopf in Originalgröße). CLEMEN, Taf. 21, nach Photographien. — CLEMEN, Kreis Bonn, S. 359. — Zs. f. christl. Kunst 1904, S. 194. — Aufnahme bei HOHE, Taf. II u. XV.

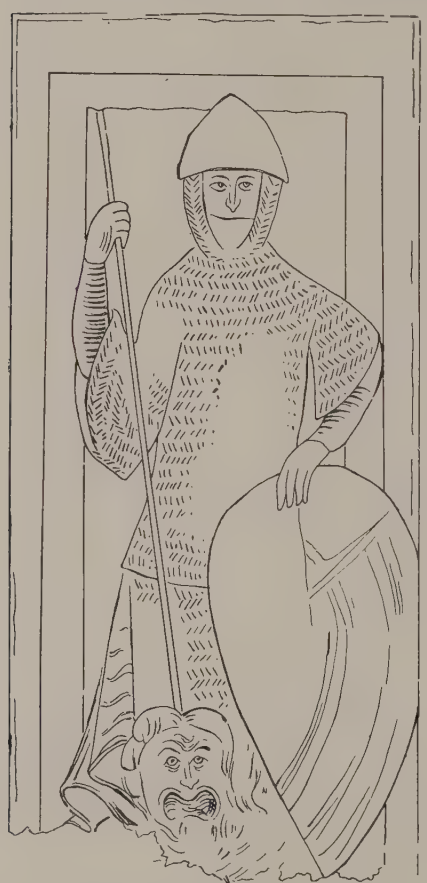


Fig. 236. Wandgemälde in Vic (Indre).

1. Südarm, östliche Nische (Fig. 237. — AUS'M WEERTH, Nr. 1. — HOHE, Nr. 3. — SIMONS, Monographie Taf. 11). Auf einem niederen Thron ohne Rücklehne sitzt ein König mit Krone[1], ohne Nimbus. Die Linke ist offen nach unten über dem Knie ausgestreckt, die Rechte, die mit gebeugtem Ellbogen auf das rechte Knie sich stützt, hält ein Szepter, das unten in eine Kugel, oben in eine Lilie endet. Er trägt Zeitkostüm, langes weißes Gewand und roten, mit einer Agraffe vor der Brust zusammengehaltenen Mantel[2].

Im Bogenrand Schriftreste:

..... T ... | NO ..... L · NED · NEC · TA .....
..... R .... E .....

2. Südarm, westliche Nische (AUS'M WEERTH, Nr. 2. — HOHE, Nr. 4). Ein thronender König wie vorhin, bärtig, die rechte Hand, in der das sicher ursprünglich vorhanden gewesene Szepter fehlt, ruht auf dem Stirnpfosten der linken Thronlehne, der linke Arm, Ellbogen gebeugt, ist auf das linke Knie gestützt und die Hand faßt ein Mantelende (?)[3]. Der Mantel ist grau, weißgefüttert, das Gewand rot.

Im Bogenrand Schriftreste:

..... (R) ... R ... M(A) ..... | ...(NI)..... R ... D ...

3. Nordarm, östliche Nische (AUS'M WEERTH, Nr. 3. — HOHE, Nr. 2). Thronender König wie vorhin, bärtig, beide Unterarme vom Körper abgestreckt, die Linke, mit Handteller nach außen, erhoben, in der in gleicher Höhe erhobenen Rechten ein einfaches Lilienszepter. Gewand weiß, Mantel rot.

Im Bogenrand Schriftreste:

..... C ... (S) .... / ..... ATEER .....

4. Nordarm, westliche Nische (AUS'M WEERTH, Nr. 4. — HOHE, Nr. 1). Thronender König wie vorhin, bartlos, der rechte Oberarm, wenig vorn abgestreckt, mit Handteller nach außen, erhoben,

[168] LUIGI LUCCHINI, Il duomo di Cremona, Mantua 1894. — P. TOESCA, La pittura e la miniatura nella Lombardia, Mailand 1912, p. 93. — Abb. AUS'M WEERTH, Mosaikfußboden v. St. Gereon, Taf. VI. — KRAUS, Realenzyklopädie II, S. 924.

[169] AUS'M WEERTH a. a. O. S. 10. In San Benedetto di Polirone wie in der Kirche des St.-Irénée in Lyon erscheinen die Tugenden nebeneinander einfach männlich. Vgl. MÜNTZ, Etudes iconographiques et archéologiques, p. 23.

[1] Die Krone in den verschiedenen Aufnahmen abweichend gebildet.

[2] Die alte Zeichnung noch erkenntlich.

[3] Offenbar ein Mißverständnis.

der linke vom Mantel verdeckte Arm im Ellbogen gebeugt, in der linken Hand, die auf dem linken Oberschenkel ruht, eine Schriftrolle. Gewand weiß, kariert, Mantel grau.

Im Bogenrand Schriftrest links: .....TVM

Aus'm Weerth will in diesen vier Gestalten deutsche Kaiser sehen, und zwar solche unter denselben, welche entweder der Kölnischen Kirche überhaupt oder dem Hause Wied, welchem der Gründer der Kirche, Erzbischof Arnold, angehörte, sich besonders gewogen erwiesen haben. Die Inschriften geben zur Deutung der Figuren keinen Anhalt. „Daß diese Gestalten als symbolische oder als jüdische Könige des alten Testaments anzusehen sind, glaube ich nicht" (Aus'm Weerth, S. 13).

Fig. 237. Schwarzrheindorf. Königsfigur in der Ostnische des Südarmes der Unterkirche.

Pfeiffer sagt von den Königen: „Die beiden in dem nördlichen Kreuzschiffe thronenden tragen achteckige Kronen und geben sich dadurch (!) als deutsche Kaiser zu erkennen; die im südlichen Kreuzschiffe tragen runde Kronen ..... Soviel dürfte gewiß sein, daß es historische Personen sind, die entweder in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem Erbauer der Kirche gestanden oder zur Verwirklichung der durch die Malereien dargestellten Idee beigetragen haben[4].

Wenn man der Deutung auf deutsche Könige des 12. Jh. sich anschließen will, so würde man auf Konrad III. und Friedrich I. im südlichen Kreuzarm kommen: auf den König, unter dem die Kapelle geweiht ward, und auf

[4] Pfeiffer III i. d. Bonner Zeitung 1863, Nr. 215. Der eine König in der Ostnische des Südarms war schon 1846 aufgedeckt; Simons gibt in seiner Monographie eine Zeichnung von Kopf und Brust und beschreibt die Figur S. 105. In den Bonner Jahrbüchern X, S. 157 sagt er: „Die Farben sind sehr zerstört, die Umrisse des Kopfes ganz deutlich. Sehr wahrscheinlich ist es das Porträt König Konrads III., der ein Freund des Gründers und bei der Einweihung gegenwärtig war." Hohe hat sich, wie seine Zeichnungen und die Vorstudien beweisen, sehr lange mit diesen Figuren beschäftigt; er war erst im Unklaren über die Ergänzung der Gesichtszüge. In seiner farbigen Aufnahme gibt er drei Könige mit einem holländischen welligen Schifferbart (!), erst zuletzt scheinen ihm die Untersuchungen der (zum Teil noch erkennbaren) Vorzeichnungen Klarheit gegeben zu haben. In diesen Aufnahmen hält auch der König in der Westnische des südlichen Kreuzarms in der Linken eine Rolle.

den, unter dem die Ausmalung stattfand (Konrad III. starb schon 1152). Im nördlichen Kreuzarm würden dann Heinrich IV. und Heinrich V. zu deuten sein. Ein Porträt Lothars des Sachsen ist kaum hier anzunehmen — die Hohenstaufen fühlten sich als unmittelbare Erben der großen Kaiser aus dem Hause der Salier; Lothar war der Feind ihres Hauses gewesen. Für die Zulässigkeit einer solchen Deutung spricht, daß für die Könige allein im Rahmen der christologischen Deutung des Ezechiel, wie sie Rupert von Deutz vertritt, kein Platz ist, während selbst die Evangelisten und die Tugenden hier ihre Erklärung finden. Diese kolossalen vier Königsgestalten erscheinen doch nach ihrer außerordentlichen Größe und bei den hervorragenden Plätzen, die sie bekommen haben, nicht als etwas Untergeordnetes, nur wie ein Auftakt, wie eine Einleitung zu der Verherrlichung Christi in der Ostapsis. Ähnliche vier gewaltige Königsgestalten erscheinen in der Ostapsis von St. Patroklus in Soest unmittelbar unter der Darstellung des Salvator in der Mandorla. Die Malereien sind wenig später als die in Schwarzrheindorf — sie sind nach einer Inschrift im J. 1166 entstanden[5]. Die vier Königsgestalten erscheinen hier ganz statuarisch und in Verbindung mit den kleineren Bischofsgestalten, die in die Laibungen der Fenster eingezeichnet sind. Wie diese auf die Kölner Erzbischöfe gedeutet sind, so sind die Königsfiguren hier als historische Porträts — und dann sinngemäß als die gleichen Gestalten wie in Schwarzrheindorf in Anspruch genommen worden. Es liegt doch aber ein beträchtlicher Unterschied zu Schwarzrheindorf vor. Die Könige in Soest erscheinen wirklich wie der Unterbau zu der Darstellung in der Concha, wie die Träger des rex gloriae. Sie haben außerdem deutlich Nimben. Die Könige in Schwarzrheindorf stehen in keinen Beziehungen zu dem Hauptthema in der Ostapsis, sie haben auffallenderweise keine Nimben, und sie zeigen ganz ausgesprochen den Typus der Herrscherbildnisse auf Siegeldarstellungen: die charakteristischen Elemente des Sitzens mit gespreizten Knieen, der Haltung des Szepters, vor allem auch, bei dem einen König, die beiden erhobenen Arme. Die Vermutung liegt nahe, daß hier Siegelbilder oder siegelbildartige Darstellungen wie in den Stammbäumen der Chroniken des Ekkehard von Aura die Vorbilder abgegeben haben[6]. Man vergleiche mit der Darstellung Heinrichs III. in der Cambridger Hs. (Fig. 238) etwa das Siegel desselben Kaisers. Dann aber darf man noch auf eine andere Beziehung hinweisen. Es ist weiter unten (S. 328) ausgeführt, daß neben der christologischen Auffassung der Visionen des Ezechiel im Anschluß an Rupert von Deutz auch eine historisch-symbolische wie eine Art Unterströmung bei dem ausführenden Künstler oder seinem gelehrten Ratgeber angenommen werden kann, im Anschluß an das Buch de duabus civitatibus des Otto von Freisingen. Die großen Königsgestalten geben dann die Illustration oder die Kapitelüberschriften zu der Geschichtsauffassung Ottos: Nach der tiefen Zerrüttung des Reiches sieht er nach dem Kreuzzug Konrads (sein Werk war v o r diesem verfaßt) eine neue Zeit herandämmern, und mit Friedrich Barbarossas Auftreten gewinnt dann alles für ihn eine andere Gestalt. Während er das erste Buch, wie er selbst seinem Neffen, dem Kaiser schreibt,

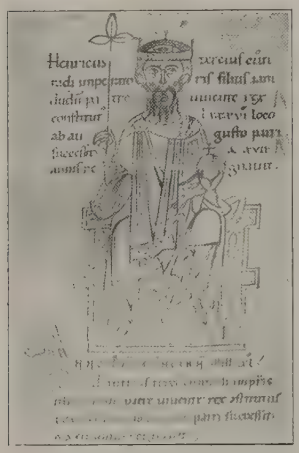


Fig. 238. Heinrich III. in der Cambridger Hs. des Ekkehard von Aura

[5] Die Inschrift bei ALDENKIRCHEN, Die mittelalterliche Kunst in Soest: Winckelmanns-Programm des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Bonn 1875, S. 15. Zur Datierung FRITZ WITTE, Der St. Patroklidom zu Soest, Münster 1905. Über die Soester Malereien vgl. jetzt ausführlich HERMANN SCHMITZ, Die mittelalterliche Malerei in Soest, Münster 1906, S. 18. Die Restauration durch den Maler Wittkopp im J. 1875 hat vor allem die Köpfe so stark modernisiert, daß ein Urteil über den ursprünglichen Charakter gar nicht mehr möglich ist.

[6] Daß Siegel auch sonst für monumentale Schöpfungen, selbst für Großplastiken, als Vorbilder herangezogen wurden, beweist die Tatsache, daß am Dom zu Speier sich das Reliefbildnis Heinrichs V., wohl in Bronze, befand, nach der im im Stadtarchiv zu Speier erhaltenen Zeichnung der typischen Siegeldarstellung nachgebildet: en face sitzend, mit gespreizten Knieen, in den Händen Szepter und Reichskrone haltend. HILGARD, Urk. z. Geschichte der Stadt Speier, S. 17. — F. X. KRAUS, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, Freiburg 1893, II, p. 68 m. Abb. der Zeichnung. Friedrich I. erwähnt in seiner Bestätigungsurkunde vom 27. Mai 1152 ausdrücklich: privilegium Heinrici .... in fronte maioris templi aureis litteris sollemniter depictum, expressum et prominentem imaginem. Vgl. M. BRUNNER, Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen, Leipzig 1905, S. 58. Über den Einfluß des type monétaire auf der Porträtdarstellung vgl. W. DE GRÜNEISEN, St. Marie antique, Rom 1911, p. 323.

in der Bitterkeit seiner Seele verfaßt hatte, ist er in seinem neuen Buche, den gesta Friederici imperatoris, voll von Zuversicht in die Zukunft des Reiches — er sieht in den Hohenstaufen, deren begeisterter Lobpreiser er wird, die Erfüllung der Wiedergeburt des Reiches.

Bei den Wandmalereien in Soest hat Hermann Schmitz wohl mit Recht die Königsgestalten als die jüdischen Könige des alten Testamentes, als die Vorfahren und Vorläufer des Salvator in Anspruch genommen[7]. Wenn aber irgendwo in einem kirchlichen Bauwerk der Rheinlande die Annahme von Bildnissen historischer Persönlichkeiten zulässig erscheinen könnte, so hier in Schwarzrheindorf. Wenn man diese Annahme als zulässig und möglich anerkennen will, welche Bildnisse sind nun im einzelnen dargestellt, wie verhalten sie sich zu den überlieferten Portraits, und bereichern sie unsere Kenntnisse von der leiblichen Beschaffenheit der Dargestellten?[8]

Daß es sich wohl nur um die Darstellungen der beiden letzten Salier und der beiden ersten Hohenstaufen handeln kann, war schon oben gesagt. In dem nördlichen Kreuzarm würde man sich dann die Porträts von Heinrich IV. und Heinrich V. zu denken haben.

Die sitzende Königsgestalt in der westlichen Nische des nördlichen Kreuzarms wäre dann wohl als eine Darstellung Heinrichs IV. aufzufassen[9]. Der Kopf ist auffällig breit, das bartlose Kinn von weichen und runden Umrissen, die Nase scharf und kräftig, die Oberlippe stark betont und von dem Restaurator Hohe nur mit zwei kräftigen Falten in den Mundwinkeln versehen[10]. Die Darstellung würde

---

[7] H. Schmitz a. a. O., S. 27. Den zur Rechten angebrachten jugendlichen unbärtigen König möchte er dabei als Salomo hinstellen. Schmitz spricht sich hier auch gegen die Deutung der Könige in Schwarzrheindorf auf historische Porträts aus. W. Neuß läßt seinerseits die Deutung fraglich und gibt die historische Erklärung als möglich zu.

[8] Um Mißverständnisse auszuschließen, bemerke ich, daß ich die Begriffe „Porträt" und „Bildnis" durchaus und bewußt als synonyme Parallelbezeichnungen und daher nach Belieben wechselnd gebrauche. Die Terminologie, nach der „Porträt" eine Darstellung sein soll, durch die der Künstler eine Person in ihrer authentischen Erscheinung wiedergeben wollte, wie sie wirklich aussah, und „Bildnis" eine Darstellung, in der er ohne Rücksicht darauf ein Phantasiegebilde schuf, wie sie Alfred Lehmann (Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer, Leipzig 1900) zuerst geschaffen, ist eine unglückliche und die Quelle von allzu vielen Mißverständnissen. Die Scheidung ist schon sprachlich unmöglich und ein Unding. Wie kann man zwei Worten, die genau dasselbe sagen, nur in einer anderen Sprache, entgegen dem allgemeinen Gebrauch ganz verschiedene Bedeutungen unterschieben? Es kommt hinzu, daß diese ganze Scheidung von einer falschen psychologischen Ausdeutung des Wollens im Künstler ausgeht — in diesem Falle bei der Herstellung eines Porträts. Bekanntlich hat Max Kemmerich in einer ganzen Reihe von Aufsätzen und Büchern mit großer Beredsamkeit und Zähigkeit diese Scheidung vertreten (vor allem: Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland bis zur Mitte des 13. Jh., München 1907. — Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland bis zum Ende des 13. Jh., Leipzig 1909. — Malerische Porträts aus d. frühen deutschen Mittelalter vom 8. bis zur Mitte des 13. Jh.: Repertorium für Kunstwissenschaft XXIX, S. 532). Die ganze Definition ist unhaltbar: Der Autor muß zuletzt doch aus ganz subjektivem Gefühl dekretieren: hier haben wir ein Porträt vor uns und hier haben wir ein Bildnis. So dankenswert die Anfänge zu einer kritischen Nebeneinanderstellung der überlieferten Porträtdarstellungen sind, die durch die ausgebildete Reproduktionstechnik von heute erleichtert wird, (besonders: Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. Die Porträts Kaiser Karls des Kahlen: Zs. f. bildende Kunst 1906, S. 151 und Wie sah Kaiser Otto III. aus?: Die christliche Kunst 1907, S. 290 — wobei ich den Zuweisungen des ersten Aufsatzes nicht ganz zustimmen kann), so ist doch eben die Grundlage selbst eine mißliche und schiefe. Vgl. die Besprechungen Kemmerichs von Haberditzel u. Stix i. d. Kunstgeschichtlichen Anzeigen 1909, S. 3, 43.

[9] Die betreffenden Darstellungen sind aufgezählt bei Karl Brunner, Das deutsche Herrscherbildnis von Konrad II. bis Lothar von Sachsen, Diss., Leipzig 1905, S. 41. — M. Kemmerich, Die Porträts deutscher Kaiser und Könige bis auf Rudolf von Habsburg: Neues Archiv der Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde XXXIII, S. 495. — Einige gute Abbildungen bietet M. Kemmerich, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde, Leipzig 1910, S. 29 ff. Die wichtigen Siegel jetzt am besten bei Otto Posse, Die Siegel der deutschen Kaiser und Könige I, Dresden 1909. Die Vollbärtigkeit allein kann übrigens doch kein Grund zur Aberkennung sein — warum soll Heinrich IV. nicht auch wie etwa heute Wilhelm II., für einige Zeit den Vollbart getragen haben, wenn er auch mit Schnurrbart gestorben ist? Ich sehe auch hierin bei Kemmerich keine Einheitlichkeit der Auffassung. Im Neuen Archiv XXXIII, S. 496 zu Nr. 14: Evangelienbuch in Krakau, „da bärtig, ohne Porträtwert", auf derselben Seite zu Nr. 19 letzte Zeile: „Da Heinrich vielleicht eine Zeit lang Vollbart, sonst Schnurrbart trug" — endlich Die deutschen Kaiser im Bilde S. 20, Anm.: „Es kann nicht mehr zweifelhaft sein, daß die Annahme, Heinrich habe zeitweise Vollbart getragen, irrtümlich ist."

[10] Aus'm Weerth hat Taf. XXXI den Kopf in Originalgröße nach einer Pause abgebildet, aber leider nicht nach dem alten Befund, sondern nach der ziemlich stark modernisierten Zeichnung Hohes, die zumal in der Behandlung der Augen deutlich modernen akademischen Charakter verrät. Bei der Untersuchung im J. 1911 zeigten sich Doppellinien zur Seite des Mundes an Stelle der von Hohe hergestellten Mundwinkelfalten, so daß man ebenso gut an einen leichten

dann mit dem überlieferten Bild Heinrichs IV. im wesentlichen übereinstimmen. Die Siegel zeigen nahezu gleichmäßig das volle schöne Antlitz mit dem runden Kinn, der scharfen Nase, die späteren auch den kurzen nur wenig vortretenden Schnurrbart. Von den anerkannten malerischen Bildnissen der Evangelienhandschrift Cod. 3 des Kupferstichkabinetts zu Berlin, dem Evangelienbuch zu Krakau, in Donizos Vita der Mathilde, in der Cambridger, der Jenaer und der Havelberger Handschrift des Ekkehard von Aura, dem Codex Aureus von Prüm in Trier, dürfte die Darstellung in der Handschrift des Christ-College in Cambridge noch die beste Beweiskraft haben: sie zeigt wiederum die schöne runde Gesichtsform mit vollen Wangen, das runde weiche Kinn, und den kleinen Mund mit stark betonter Oberlippe, den kurzen Schnurrbart[11]. Vor allem aber stimmt mit dieser Vorstellung überein der Befund des Grabes. Bei der Eröffnung seines Sarges in Speyer fand sich der breite und mächtige Schädel vollständig erhalten mit den Resten eines Schnurrbartes[12].

Für Heinrich V. käme in Schwarzrheindorf die Darstellung in der Ostnische des nördlichen Kreuzarms in Betracht, die den einen streng en face sitzenden König zeigt, dessen Kinn von leicht gelocktem kurzem Vollbart eingefaßt ist. Die Siegel geben hier allgemein, die Münzen überwiegend (bis auf die Goslarer Prägungen, die den vollbärtigen Typus festhalten) den bartlosen Typus[13], oder nur mit Schnurrbart, wohl aber sind unter den malerischen Darstellungen einige mit Vollbart, so vor allem die lebensgroße Wandmalerei, die sich im Kloster Prüfening bei Regensburg befindet[14]. Die Ikonographie ist gerade für Heinrich V. ganz unsicher. Zuletzt wären hier selbst in Schwarzrheindorf die Plätze für die beiden Heinriche unsicher — man könnte sie auch vertauschen.

In dem südlichen Kreuzarm würden entsprechend in den beiden Nischen die Bildnisse Konrads III. und Friedrichs I. anzunehmen sein. Konrad der Stifter wäre die große Figur mit dem Szepter in der Rechten, die in der nach Osten gelegenen Nische angebracht ist. Der Kopf zeigt ein längliches, schmales, bartloses Gesicht, von langen Locken umrahmt, sehr viel herber als das runde weiche Antlitz des ersten Königs. Konrad erscheint auf seinen Siegeln und Münzen, auch auf dem Armreliquiar Karls des Großen in Louvre bartlos[15] — das würde also mit der Figur in Schwarzrheindorf äußerlich stimmen. Doch sind auch hier der übereinstimmenden Porträtmerkmale zu wenige, als daß man mit Sicherheit auf Ähnlichkeit schließen könnte.

Für Friedrich I. bleibt endlich die Figur in der westlichen Nische des südlichen Kreuzarms übrig. Wir haben für Friedrich Barbarossa eine ausnehmend reiche ikonographische Überlieferung. Sowohl die literarischen Porträts — hier ist vor allem die Schilderung des jugendlichen temperamentvollen Herrschers bei Rahewin zu erwähnen, die wenige Jahre nach den Malereien von Schwarzrheindorf entstanden ist — wie die künstlerischen geben eine Menge von deutlichen Porträtmerkmalen an die Hand[16]. Übereinstimmend geben die Buchmalereien in dem Cod. D. 11 in Fulda, in der Handschrift des Heinrich von Scheftlarn in Rom (Cod. Vat. lat. 2001), in dem Brevier aus Ottobeuren (ehemals Hamilton Hs.), die plastischen Darstellungen am Portal des Freisinger Domes, im Kreuzgang von St. Zeno in Reichenhall, im Garten

---

Bart denken könnte. Da Heinrich IV., als diese Königsfigur in Schwarzrheindorf gemalt ward, beinahe ein halbes Jahrhundert schon tot war, so konnte der Maler immer unter der Voraussetzung, daß er hier wirklich ein Porträt geben wollte, ja gar nichts anderes tun, als sich an überlieferte Bildnisse, etwa an Siegel anzuschließen.

[11] Die Darstellung in der Hs. des Ekkehard von Aura in Cambridge ist abgebildet i. d. Mon. Germ., SS. VI, Taf. 2. — O. Jäger, Weltgeschichte II, S. 185. — Stacke, Deutsche Geschichte I, S. 379. — Essenwein, Kulturhistor. Bilderatlas, Taf. XXXIV, Nr. 3. Die großen Einzelfiguren im Cod. lat. 13001 der Staatsbibliothek in München können nicht wohl als Bildnisse aufgefaßt werden, sie tragen Nimben, der eine steht im Anfang des Buches der Weisheit Salomos und ist wohl richtiger als Salomo zu deuten. Eine Abbildung bei Heyck, Deutsche Geschichte I, S. 374.

[12] Grauert. Die Kaisergräber im Dom zu Speier: SB. der bayer. Akademie, phil. hist. Cl. 1900, S. 579.

[13] M. Brunner a. a. O., S. 55. — Kemmerich im Neuen Archiv, S. 498. — Die Siegel bei Posse a. a. O. I, Taf. 19.

[14] J. A. Endres i. der Christl. Kunst 1906, S. 169 und M. Kemmerich, Die deutschen Kaiser im Bilde, S. 22.

[15] Vgl. über die Porträts Konrads III. M. Kemmerich im Neuen Archiv XXXIII, S. 501. Dazu die Notiz in den deutschen Kaisern im Bilde, S. 25 Anm. Das Armreliquiar abgeb. bei von Falke und Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, Taf. 115.

[16] Über die Porträts Friedrichs I. vgl. M. Kemmerich im Neuen Archiv, S. 502 und eingehend in der Frühmittelalterlichen Porträtsplastik, S. 171. Vgl. auch Max Bach, Friedrich Barbarossas Persönlichkeit und Charakter: Beilage z. Staatsanzeiger f. Württemberg 1906, Nr. 7 u. 8. Die Siegel jetzt bei Posse I, Taf. 21 u. 22.

von St. Georg zu Hagenau und vor allem die merkwürdige Bronzebüste in Cappenberg[17] die Züge des Kopfes mit länglicher Gesichtsform, mit kurzem Schnurr- und Kinnbart und halblangen Locken, dazu mit kräftigen Augenbrauen, was vor allem die Kaisersiegel noch deutlicher zeigen. Hiermit stimmt nun das Bild in Schwarzrheindorf in allen wesentlichen Zügen überein, wenn es auch kaum das Bild eines Dreißigjährigen zu sein scheint. Die vielen scharfen Linien im Gesicht sind wieder zumeist auf das Konto des Restaurators Hohe zu setzen, der romanische Monumentalmaler hat alle Linien nur ganz weich mit flottem Schlepppinsel hingesetzt. Will man also die historische Deutung hier zulassen, so ist die Einzeldeutung auf die beiden Salier und die beiden Hohenstaufen eine sehr wohl mögliche.

Gibt es noch eine andere Deutung, die aus der in Schwarzrheindorf sichtlich vorliegenden Auffassung des Hauptthemas des Gemäldezyklus heraus ihre Erklärung finden könnte? In der Vision eines anderen unter den großen Propheten, Daniels (c. VII v. 1—27), ist das Bild von den vier großen Tieren mit den vier königlichen Reitern gegeben, die als Vertreter der vier Weltreiche des Altertums erscheinen, als dessen Erfüllung dann das Reich Christi auftritt. Ist das nicht eine Darstellung, die sehr gut mit der Schilderung der Aufrichtung des neuen Reiches in den Visionen des Ezechiel in Verbindung gebracht werden konnte? Und entspräche eine solche Verbindung nicht auch der Anschauung von den beiden Reichen, wie sie Otto von Freisingen, hier auf Augustin und Orosius fußend, entwickelt?[18] Wie nahe Otto von Freising dem Schöpfer des Schwarzrheindorfer Zyklus stand, wird unten noch auszuführen sein. Die vier reitenden Könige sind so etwa auf den vier Tieren dargestellt an der Fassade des Regensburger Domes[19]. Der Prophet Daniel gibt nur die Erläuterung (v. 16, 17): „Diese vier großen Tiere sind vier Reiche, welche sich erheben werden von der Erde aus." Genauer gedeutet erscheinen sie in dem Handbuch der Malerei vom Berge Athos[20]. Hier sind die königlichen Reiter genauer bezeichnet als Nabuchodonosor, der auf dem Löwen mit Adlerflügeln reitet, als Darius auf dem Bären, als Alexander auf dem vierflügeligen und vierköpfigen Panther und als Augustus auf dem schwarzen Löwen mit den zehn Hörnern. Sie treten als die Verkörperungen des chaldäischen, des medisch-persischen, des griechisch-makedonischen und des römischen Weltreiches auf. Bei den Auslegern des Daniel sind es zunächst Nabuchodonosor, Darius, Cyrus, Alexander als Vertreter des babylonischen, des medischen, des persischen, des griechischen Weltreiches. Nun ist es bemerkenswert, daß wenige Jahre nach der Ausmalung von Schwarzrheindorf, in den nach 1160 hergestellten Deckenmalereien von St. Emmeram in Regensburg sich nach den von Endres mitgeteilten Tituli auch die Darstellungen dieser vier königlichen Reiter befanden[21]. Es waren hier Nabuchodonosor als Vertreter des regnum Chaldeorum, dann Cyrus als Vertreter des regnum Persarum et Medorum, weiter Alexander der Mazedonier, endlich Julius Cäsar als Vertreter des regnum Romanorum abgemalt (der aber zugleich als primus rex — also Augustus? bezeichnet wird). Und in Hartberg (Steiermark) sind am Karner noch heute die vier Könige auf den vier Fabeltieren im

---

[17] F. Philippi, Die Cappenberger Porträtbüste Kaiser Friedrichs I.: Zs. f. vaterländ. Geschichte u. Altertumskunde XLIV, 1886, S. 150. — Frauberger u. v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 119.

[18] Ottonis Frising. ep. liber de duabus civitatibus. Prologus (Mon. Germ. SS. XX, p. 118): Quator principalia regna, quae inter caetera eminerent, ab exordio mundi fuisse, in finemque eius secundum legem totius successive permansura fore, ex visione quoque Danielis percipi potest. Horum ergo principes, secundum cursum temporis enumeratos, primos Assirios, post, suppressis Chaldaeis, quos inter caeteros historiographi ponere dedignantur, Medos et Persas, ad ultimum Graecos et Romanos posui, eorumque nomina usque ad praesentem imperatorem subnotavi, de caeteris regnis incidenter tantum et ob ostendendam rerum mutationem disputans. Die ausdrückliche Erwähnung ist hier sehr bedeutsam.

[19] G. Jacob, Die vier reitenden Könige an der Fassade des Regensburger Domes: Zs. f. christliche Kunst XIII, 1900, S. 118. Die frühere Deutung, wie sie von Niedermayer, Kunst und Kunstwerke der Stadt Regensburg S. 62, gegeben, dachte an Salomon und David, oder aber an Karl den Großen, Arnulf, Otto den Großen und Heinrich den Heiligen. Auch die reitenden Könige an der Fassade des Straßburger Münsters, die aber hier auf richtigen Pferden sitzen, wurden als die Stifter und Wohltäter der Kirche und der Stadt gedeutet.

[20] Handbuch der Malerei vom Berge Athos, herausgegeben von Didron, deutsch von God. Schäfer, Trier 1855, S. 139.

[21] J. A. Endres, Die Reiterfiguren der Regensburger Domfassade im Lichte mittelalterlicher Kirchenpolitik: Zs. f. christliche Kunst XIII, 1900, S. 365. Die Tituli sind mitgeteilt nach zwei späten Handschriften, in München (17. Jh.) und in Wilhering (15. Jh.). Vgl. auch Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre Tituli zu St. Emmeram in Regensburg: Zs. f. christl. Kunst XV, Sp. 236. König Artus und Alexander d. Gr. nebeneinander auf dem Fußbodenmosaik im Dom zu Otranto (H. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, S. 246).

genauen Anschluß an die Vision des Daniel dargestellt[22]. In einer Handschrift von Augustins De civitate Dei zu Pforte a. d. 12. Jh. sind die sechs Zeitalter des Reiches der Welt abweichend dargestellt; hier ist Cecrops der Gründer Athens, Aeneas der Gründer Roms[23]. Nabuchodonosor allein ist endlich, gekrönt und auf einem Thron sitzend, im 12. Jh. dargestellt in dem plastischen Schmuck der Fassade von Notre-Dame-la-Grande in Poitiers. Man dürfte dann hier in Schwarzrheindorf auch an Nabuchodonosor, unter dem ja die Vision des Ezechiel stattfand, an Cyrus (oder Darius), an Alexander und Augustus denken.

Um wieder andere Persönlichkeiten handelt es sich bei den Darstellungen königlicher Reiter, die, einzeln oder auch paarweise, an französischen romanischen Kirchen in der ganzen Region des Westens bis in die Normandie hinein vorkommen, in Poitiers, Civray, Airvault, Parthenay-le-vieux, Melle, Foursay, Saintes, Bordeaux, Aubeterre. Man hat auch hier zuerst an historische Persönlichkeiten gedacht — die richtige Auslegung wenigstens der einen dieser Gestalten bringt ein Testament des 12. Jh., dessen Verfasser sub Constantino begraben zu werden begehrt[24]. Unter den Wandmalereien im Baptisterium St. Jean zu Poitiers findet sich gleichfalls ein König zu Pferd, der durch die Inschrift ..... TANTINV .. sicher als Constantinus bezeugt ist[25]. Es ist der h. Constantin als der Defensor der Kirche, als das Symbol des Triumphes der Kirche. Und wiederum fand sich Constantin, durch eine Inschrift beglaubigt, zu Roß, über einen Feind wegschreitend, dargestellt in einem Mosaik zu Riez (Basses-Alpes)[26]. Es liegt nahe, wo diese Reiter paarweise auftreten, auch weiter an christliche Könige zu denken, bei dem zweiten an Karl den Großen, jedenfalls näher als etwa an Heraklius den byzantinischen Kaiser, der im Mittelalter neben Alexander als Held aus dem Osten erscheint, und dessen Geschichte, märchenhaft erweitert und mit fremden Zügen ausgeschmückt, am Ende der romanischen Periode in Frankreich von Gautier von Arras behandelt wird. An Constantin und Heraklius, an Karl den Großen und Heinrich II. — oder an Augustus (unter dem das Christentum in der Welt erschienen), Constantin, Theodosius, Karl hat man deshalb auch bei den Königsfiguren in Schwarzrheindorf gedacht. Gibt es hierfür eine Parallele in der monumentalen Kunst? Man möchte an den Gemäldezyklus erinnern, der unter Ludwig dem Frommen in der regia domus des Kaiserpalastes zu Ingelheim angebracht war und von dem uns Ermoldus Nigellus eine poëtische Beschreibung hinterlassen hat[27]. Fünf Königen des Altertums waren hier fünf christliche Herrscher gegenübergestellt, unter

---

[22] J. Graus im Kirchenschmuck. Blätter des christl. Kunstvereins der Diözese Seckau XXVIII, 1897, Nr. 1 u. i. den Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission NF. XXVIII 1902, S. 78. — Kuhn, Gesch. d. Mal. I, S. 205. — Michael, Gesch. d. deutschen Volkes V, S. 363. — Borrmann, Mittelalterliche Wand- und Deckenmalereien, Taf.

[23] Abb. in den Kunstdenkmälern des Königreichs Sachsen XXVI, S. 173. Vgl. B. Kleinschmidt, Lehrbuch der christlichen Kunstgeschichte, S. 564.

[24] Guillaume David begehrt in der Mitte d. 12. Jh. in der Kirche Notre-Dame in Saintes begraben zu werden sub Constantino de Roma, qui locus est ad dexteram partem ecclesiae (Ch. Grasilier, Cartulaires inédits de la Saintonge, Niort 1871, II, p. 13). Die Frage hat schon eine ganze Literatur aufzuweisen. Vgl. de Chergé, Sur les statues équestres: Congrès archéol. de France 1843, p. 113 u. im Bull. mon. IX, 1842, p. 469. — De Longuemare, Étude sur les statues équestres qui décorent les tympans de quelques églises du Poitou: Bulletin monumental XX, 1854, p. 451. — Auber, Des statues équestres sculptées aux tympans de quelques églises et de leur signification dans l'esthétique chrétienne: Congrès archéol. 1865, p. 343. — L. Audiat, Les cavaliers au portail des églises: Congrès archéol. 1871, p. 317. — G. Musset, Le cavalier au portail de N. D. de Saintes: Revue archéologique n. s. XXVI, 1873, p. 348. — L. Audiat, Les statues équestres au portail des églises: Bull. de la société des archives hist. de la Saintonge et de l'Aunis V, 1885, p. 187. — Nachträge von J. Berthelé, Les cavaliers au portail des églises: ebenda V, p. 280. — Vgl. weiter G. Biais, Des statues équestres sculptées aux façades de certaines églises romanes, 1879. — Abbé Abbellot, Mémoire sur les statues équestres de Constantin placées dans les églises de l'ouest de la France: Bull. de la société archéologique et historique du Limousin XXXII, 1885, p. 1. — Lecointre-Dupont, Note sur la question des statues équestres et sur leur attribution à Constantin: Bull. de la société des antiquaires de l'Ouest 1885, p. 557. — A. Michel, Histoire de l'art I, II, p. 650. — Ein zusammenfassender, sehr scharfsinniger Aufsatz v. H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire II, p. 2690.

[25] Die Inschrift veröffentlicht von Longuemar im Bulletin monumental XXIV, p. 220. Vgl. E. Espérandieu, Notice du baptistère St. Jean de Poitiers, Poitiers 1890, p. 15. — E. Mâle bei Michel, Hist. de l'art. I, II, p. 769.

[26] Vgl. E. Müntz i. d. Rev. archéol. 1877, I, p. 41. — R. Mowat i. Bull. de la société des antiquaires de France 1885, p. 68. — Jul. de Laurière, Les mon. de Riez: Bull. mon. 1873, I, p. 261. — Inv. des mosaïques de la Gaule I, Nr. 13.

[27] Ermoldi Nigelli carmen in honorem Hludowici regis lib. IV, 243: Poëtae latini aev. Carol. II, p. 65. Dazu C. P. Bock, Die Bildwerke in der Pfalz Ludwigs des Frommen zu Ingelheim: Lersch's Niederrheinisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst II, 1844, S. 241. — Clemen, Der karo-

den heidnischen Alexander und Augustus; die Reihe der christlichen beginnt mit Constantin und Theodosius und schließt mit Karl dem Großen.

Als letzte und scheinbar bequemste Auslegung bleibt übrig die Deutung der vier großen sitzenden Könige von Schwarzrheindorf auf Vorfahren Christi, auf die üblichen Könige aus Davids Stamm, die in dem Stammbaum Christi dargestellt zu werden pflegen. Die Königsgestalten, die die Portale und die Fassaden der französischen Kirchen des 12. und 13. Jh. schmücken, von Chartres an, sind längst, auch wenn die inschriftliche Beglaubigung des Salomo am Südportal von Le Mans nicht wäre, auf die Vorgänger Christi gedeutet[28]. Die Reihen dieser gekrönten Gestalten in St. Denis, Corbeil, Saint-Loup-de-Naud, Bourges, Paris usw. sind alle nichts anderes als eben jüdische Könige. Auch in den Wandmalereien von Frankreich lebt dies Motiv: Vöge hat schon auf die in der Mitte des 12. Jh. entstandenen Wandmalereien zu Laval in der Martinskirche hingewiesen, in denen auch eine ganze Reihe von scepertragenden Königen dargestellt sind[29]. Wie in St. Patroklus in Soest, an der Decke von St. Michael zu Hildesheim, im Dom zu Braunschweig, möchte man dann auch hier in Schwarzrheindorf diese Vorfahren Christi erblicken.

Es spricht manches dafür — diese Hypothese ist jedenfalls die bequemste. Ich rekapituliere noch einmal, was dagegen spricht: daß für die Vorfahren in der christologischen Deutung des Rupert von Deutz — wie auch in der historischen des Otto von Freisingen kein Platz ist, daß die Könige hier keineswegs untergeordnet, sondern von gewaltigerem Maßstab als irgendeine Figur des ganzen Zyklus erscheinen, daß sie deutlich zeitgenössischen Darstellungen im Siegeltypus nachgebildet sind, — und wenn man weiter gehen will, daß ihre äußeren Porträtmerkmale wohl passen auf vier zeitgenössische Herrscher. Und auch für die Deutung auf Nabuchodonosor und die übrigen Vertreter der alten Reiche, denen dann Christus als der König des neuen Reiches gegenübersteht, spricht manches — selbst für die Auffassung als die vier christlichen Herrscher: Augustus, Constantin, Theodosius (?), Karl. Man kann hier nichts mehr tun als die einzelnen Deutungen nach ihrer größeren und geringeren Wahrscheinlichkeit nebeneinander zu stellen. Die ehrlichste wissenschaftliche Antwort auf die Frage: Wer sind diese vier gewaltigen Königsgestalten? ist: non liquet.

Die leitenden Ideen des ganzen Zyklus.

Zum Schluß möchte man noch einmal den leitenden Gedanken folgen, die zur Auswahl gerade dieser Szenen aus den Visionen des Ezechiel und zur Zusammenstellung mit den neutestamentlichen Szenen und Einzelfiguren geführt haben.

Die Kreuzgewölbe der Kreuzarme der Unterkirche geben die Illustrationen zu Ezechiel cap. 1—4, 5, v. 1—4, 8, 9 — die Vierung illustriert die cap. 40—44. Wilhelm Neuß hat nun darauf hingewiesen, daß dies dieselben Stellen und Szenen sind, die Rupert von Deutz in seiner Behandlung des Buches Ezechiel auswählt — er bringt außerdem im ersten Abschnitt noch das cap. 10, das den Abschluß der Vision von der Niedermetzelung der gottlosen Bewohner Jerusalems bildet. Die beiden Teile des Stoffes — die Berufung mit dem Strafgericht wie die Erneuerung Jerusalems — sind, verteilt auf die Kreuzarme und die Vierung, in den Wandmalereien von Schwarzrheindorf wie in dem Kommentar des Rupert deutlich und auffällig geschieden. Der Vergleich ist nicht im einzelnen Punkt für Punkt durchzuführen, aber die Übereinstimmung in der Auswahl und Disposition des Stoffes ist doch eine so große, daß man mit Neuß annehmen möchte, daß doch wohl eine unmittelbare Beeinflussung vorliegt. Die Auffassung des Rupert hat jedenfalls bei der Aufstellung des ganzen Programms zugrunde gelegen. Das scheint auch aus historischen Gründen sehr nahe zu liegen. Freilich der große Frühscholastiker war schon neunzehn Jahre tot, als der Bau der Doppelkapelle von Schwarzrheindorf begonnen ward[30], aber Erzbischof Arnold

---

lingische Kaiserpalast zu Ingelheim: Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst IX, 1890, S. 142.

[28] Ausführlich über die ganze Frage W. Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Straßburg 1894, S. 170. — Sauer, Symbolik S. 341.

[29] Vöge a. a. O., S. 183 u. Anm. 1. Abb. bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France. Über die Wandmalereien noch Commission historique et archéologique du département de la Mayenne, Laval 1880, p. 55.

[30] Rupert war im J. 1110 im Kloster des h. Laurentius zu Lüttich zum Priester geweiht worden, er ist ein Schüler

hatte als Dompropst von Köln noch acht Jahre mit Rupert zusammengelebt, und Wibald, der Abt von Stablo, der nicht nur als Minister Lothars, Konrads und Friedrichs eine der politisch wichtigsten Persönlichkeiten, sondern auch einer der größten geistigen Anreger seiner Epoche gewesen, bis zu seinem Heimgang Arnolds treuer Berater, war einst Ruperts Schüler in Deutz gewesen — und es ist wahrscheinlich, daß Arnold selbst durch die Schule Ruperts hindurchgegangen ist[31].

In welcher Beziehung stehen nun die übrigen Darstellungen der Unterkirche an den Wänden, in den Conchen und den Nischen zu den Schilderungen der Visionen Ezechiels? Die vier Apsiden geben uns neutestamentliche Darstellungen. Das Bild des thronenden Christus in der apokalyptischen Auffassung, wie es ursprünglich in der Ostapsis anzunehmen ist, entspricht der Gottesvision in dem Kreuzgewölbe des östlichen Chorhauses. Darüber hinaus steht diese Apsiskomposition auch in Beziehung zu dem Schlußbild in dem Zyklus der Vierung, so daß für den Beschauer, der aus dem Langhaus seinen Blick nach Osten richtete, dreimal übereinander die Herrlichkeit Gottes erschien. Die apokalyptische Gottesvision entspricht nach der Auffassung des Mittelalters eben der ezechielischen Gottesvision.

Wie kommen endlich die Evangelistenbilder hierher? Nach der volkstümlichen Auffassung waren in der Gottesvision nicht nur die vier Symbole geschaut worden, sondern die Evangelisten selbst. In einer Weihnachtspredigt spricht Honorius Augustodunensis[32] bei der Gottesvision von den vier Evangelisten, bringt sie in Verbindung mit den vier Ringen der Bundeslade, den vier Rädern am Wagen des Aminadab, den vier Weltrichtungen, den vier Paradiesesströmen, den vier Geheimnissen Christi. Ebenso verwendet Adam von St. Viktor[33] die Gottesvision zu Hymnen auf Matthäus und Markus. Und heute noch steht wie im 12. Jh. im Missale als Epistel zu den Tagen der hh. Matthäus und Markus Ezechiel I, v. 10—14. Wenn die Liturgie die Gottesvision den Evangelistenfesten zuwies, so hatte auch der Maler alle Ursache, die Evangelistenbilder unmittelbar unter das Bild der Gottesvision zu setzen.

Der ganze Zyklus trägt einen ausgeprägt gelehrten Charakter. Absichtlich hat vielleicht der Besteller auf Volkstümlichkeit verzichtet. Die Auswahl des Stoffes ist auf den durch die beste Schule durchgegangenen, mit der Auslese der Gelehrsamkeit des Jahrhunderts erfüllten hochgebildeten Erzbischof Arnold als den Burgherrn zugeschnitten, nicht für das Volk und nicht für das volkstümliche Verständnis bestimmt. Man darf bei der Annahme eines solchen gelehrten Ratgebers, der bei der Schöpfung Pate gestanden, in der Einzelausdeutung noch etwas weiter auf den gewundenen und verwachsenen Wegen der Scholastik gehen. Rupert von Deutz hatte, wie seine unmittelbaren Vorgänger unter den Kommentatoren des Ezechiel auf die christologische Deutung der Visionen besonderen Wert gelegt, und diese christologische Deutung würde nun auch durch die ganze Kirche hindurch zu verfolgen sein. Die Gewölbe der Unterkirche geben dann ohne weiteres die Deutung auf das Leben Christi und die Schicksale seiner heiligen Kirche von der Verwerfung des Judentums bis zum Ende der Welt, die Szenen der mittleren Vierung geben ein Bild des Weltgerichts, der Wiederkunft Christi und der Erneuerung seines Reiches. Im einzelnen zeichnet der östliche Kreuzarm die Gründe, aus denen die Niederkunft Christi in dieser Welt notwendig war, im südlichen Querschiff ist das Schicksal des verstockten Judenvolkes gegeben, im westlichen Kreuzarm seine Verschuldung, und im nördlichen Querschiff tritt Christus als Bestrafer der Sünde und als Erretter und Erlöser seiner kleinen Gemeinde auf. Das Signum „Tau" deutet nach alter Symbolik auf das Kreuz. Im südlichen Mittelfelde stellt der Mann in der Rüstung Christus dar, der durch Ezechiel dem kommenden Israel, d. h. den Christen, die Geheimnisse des himmlischen Jerusalems mitteilen

---

Heribrands; im J. 1113 ist er in Siegburg, 1115 wird er in Lüttich Abt des Lorenzklosters. Über seine Tätigkeit in Lüttich berichtet das Büchlein des Mönches Reiner von St. Lorenz, De gestis abbatum S. Laurentii: Pez, Thesaurus IV, 3, p. 20. In den Mon. Germ. SS. XX, p. 593 unter dem Titel: De ineptiis cuiusdam idiotae libellus ad amicum. Im J. 1119 oder 1120 ward Rupert als Nachfolger des Abtes Markward von Deutz vom Erzbischof Friedrich von Koeln zum Abt in Deutz erhoben; am 4. März 1123 oder 1130 ist er gestorben. Vgl. R. Rocholl, Rupert von Deutz, Gütersloh 1886. — Derselbe in der Theologischen Realenzyklopädie XVII, S. 230. — Über Ruperts Tod P. Odilio Wolff i. d. St. Benedikts-Stimmen XXXIV, 1910, Nr. 3 ff.

[31] Vgl. Wibaldi epistulae ed. Jaffé, Bibl. rer. gest. Germ. I Nr. 238, 380, 381 über sein Verhältnis zu Arnold. Das Schulverhältnis vermutet schon P. Kersten, Arnold von Wied, Berlin 1881, S. 5.

[32] Honorius Augustodunensis, Speculum ecclesiae de nativitate Domini (Migne, Patrologia 172 Sp., 833) in ascensione Domini (Sp. 958). Nach Neuß a. a. O.

[33] Migne, Patrologia lat. 196, Sp. 1515, 1523.

will. Das westliche Feld faßt unter dem Bild der Vollendung der Tempelmahnung diese Geheimnisse bis zur Inkarnation zusammen. Das letzte Bild endlich mit der porta clausa gibt den Hinweis auf die Menschwerdung aus der Jungfrau.

Weiter ergibt sich ganz von selbst die Beziehung des Bildes in der Westapsis zu dem angrenzenden westlichen Gewölbefeld. Neben das Bild von den Greueln im Tempel z. Zt. Nebukadnezars tritt das Bild von den Greueln im Tempel zur Zeit Christi. An die Schilderung der Auswahl der Erlösten durch das Signum Tau reiht sich in der Nordapsis wie ganz selbstverständlich an die Darstellung der Erlösung durch den Kreuzestod Christi. Etwas Schwierigkeit macht nur die Verklärung im südlichen Kreuzarm. Sie erscheint im Mittelalter als Darstellung der Herrlichkeit Christi und seiner Erhöhung im Gegensatz zu seiner Erniedrigung beim Kreuzestod.

In dem Bilde der Reinigung des Tempels ist die Inschrift erhalten und wiederhergestellt: „QUOD SIGNUM OSTENDIS NOBIS“ (Johannes II, v. 18). Es ist die Frage, die die Juden an Jesus richten nach der Tempelreinigung und auf die er die Antwort gibt: „Brechet diesen Tempel ab, so will ich ihn in drei Tagen wieder aufrichten.“ Es ist der Hinweis auf die Auferstehung, der hier gegeben ist. Dann könnte man die vier Szenen deuten auf die vier Geheimnisse der Menschwerdung, des Leidens Christi, der Auferstehung und der Erlösung. Das vierte Geheimnis der Incarnatio ist bei Rupert von Deutz der Divinitas gleichgestellt.

Auch die Laster und Tugenden würde man im Sinne der christologischen Deutung des Rupert hier erklären können. Nach Rupert muß der Mensch durch die vier Kardinaltugenden die vier Geheimnisse Christi nachahmen. Die Vierzahl erinnert nach der Zahlensymbolik des Mittelalters wieder an die Evangelisten und die vier großen Propheten, die vier Jahreszeiten, die vier Paradiesesströme, und die Vierzahl spielt vor allem bei Ezechiel und in der Apokalypse ihre Rolle. So ist der ganze Stoff der Visionen hier verarbeitet im Sinne einer großen Christologie in geschichtsphilosophischer Auffassung.

Man darf nun doch, selbst bei der Annahme eines vollständig ausgearbeiteten Programms, das dem Maler durch seinen geistlichen Berater gegeben ward, nicht zu weit gehen. Der Theologe hatte sicherlich die Neigung, hier alles in Beziehung zu dem Thema zu setzen, der Künstler aber wird hier doch sein Wort mitzusprechen gehabt haben. Die Szene der Austreibung aus dem Tempel ist nicht nur christologisch als typologische Parallele zu den Greueln im alten Tempel zu fassen. Es war ein Bild, das dem Künstler ganz selbstverständlich in den Sinn kam als über dem Eingang anzubringende Darstellung. Es war eine Art Apotropaion, das alle Unwürdigen von dieser geweihten Stelle fernhalten und sie mit der Ausweisung bedrohen sollte.

Um die Verklärung im südlichen Querschiff zu begreifen, brauchen wir nicht nur der gekünstelten Einordnung in den Rahmen der vier Geheimnisse zu folgen. Die Verklärung bildet die größte und wichtigste Vision des neuen Testamentes. Es verstand sich von selbst, daß sie diesen Visionen des alten Testamentes entgegengesetzt ward. Es gibt aber auch noch rein formale Gründe für die Wahl dieses Stoffes. Das Apsidenfeld bot im südlichen Kreuzarm besondere Schwierigkeiten; es war in der Mitte von einem großen Fenster durchschnitten. Die Komposition verlangte nicht nur als Gegengewicht zur Kreuzigung Symmetrie; die Hauptfigur mußte über dem Scheitel des Fensters in der Höhe angebracht werden. Für ein solches Feld ergab sich außer der Himmelfahrt kaum eine andere Szene als die Verklärung, und für die Verklärung sprach eben der Charakter der Vision. Auf das glücklichste ist die Zerschneidung der Concha hier für die Einordnung der Figuren benutzt worden. Ein Apotropaion waren dann auch die Darstellungen der die Laster bekämpfenden Tugenden in den Fensternischen. Sie sollten die bösen Geister hier aus der Kirche fernhalten.

Die ordnende Hand des Künstlers, nicht des Gelehrten, erkennt man doch auch in der Anordnung der Felder der Mittelachse. Die Hauptapsis war ursprünglich auf größere Ruhe gestimmt als bei der heutigen allzu bewegten Hoheschen Komposition. Dieser Geist der starren Ruhe, der den Apsidendastellungen des 12. Jh. eigen ist, übertrug sich nun auch auf die in der Mittelachse sichtbaren Bilder. Die Darstellung des auf seinen beiden Seiten schlummernden Propheten war eine streng symmetrische, und von strengster Symmetrie ist das Ostfeld der Vierung mit der Darstellung des Wiedereinzuges des Herrn in seinen Tempel. Es spricht gerade für die künstlerische Persönlichkeit, die in den Schwarzrheindorfer Malereien zu Wort gekommen, daß sie sich einem so komplizierten gelehrten Programm gegenüber

behauptet und daß sie in diese verzwickten Beziehungen und Ausdeutungen einen großen, klaren, künstlerischen Zug und Ordnung gebracht hat.

Der Taufpate der Kirche war Bischof Otto von Freising, der Halbbruder des Königs Konrad und der Onkel des Kaisers Friedrich, der vor allem der enthusiastische Bewunderer seines großen Neffen war, dem er in seinen „Gesta Friderici imperatoris" kurz vor seinem Tode, 1158, das glänzendste literarische Denkmal gesetzt hat[34]. Otto hatte aber vorher schon ein geschichtsphilosophisches Buch geschrieben, in dem er sich als einer der größten Historiographen des ganzen Jahrhunderts bewährt, sein Buch von den zwei Reichen, de duabus civitatibus. Der Bildung entsprechend, die er genossen, in der die Aristotelische Philosophie sich mit der Pariser Scholastik mischte, bringt er das Altertum mit der zeitgenössischen Geschichte in unmittelbare Verbindung, nimmt damit die welthistorische Betrachtungsweise des Augustin und des Orosius wieder auf, in den Ausführungen über die himmlische Hierarchie geht er zurück auf Hugo von St. Victor und über diesen auf die unter dem Areopagiten Dionysius geschriebenen Bücher. Sein eigentliches Ziel ist es, der Sündhaftigkeit und dem Tiefstand des Reiches dieser Welt die Herrlichkeiten des himmlischen Jerusalem, des neuen Reiches, entgegenzutreten. Das achte Buch handelt vom Weltuntergang, der Scheidung der Welten und der Erneuerung. Mit einer oft Dantes würdigen visionären Kraft schildert er den Untergang der alten Reiche. Als Gegensatz zu Jerusalem nennt er Babylon, in dem Prolog entwickelt er deutlich die Absicht, dem Reiche des Teufels das Reich Christi gegenüberzustellen[35]. Und in dem Kapitel 35 de fine utriusque civitatis zitiert er den Psalm 83, 5: Beati, qui habitant in domo tua, in secula seculorum laudabunt te[36].

Darf man nicht auch etwas von diesem Geist hier in dem ganzen Programm der Malereien vermuten? Jenes Geschichtswerk des Otto war etwa ein halbes Jahrzehnt alt. Es ist vor 1146 entstanden, und Otto selbst muß noch erfüllt von diesen Ideen gewesen sein. Sollte es nicht naheliegen, daß bei der Weihe der Kirche die künftige Ausmalung zur Sprache gekommen ist, und daß hier vielleicht Otto seine Ideen geäußert, die dann in den Gedankengang, wie er sich aus dem Programm nach den Visionen des Ezechiel in der Auffassung des Rupert von Deutz ergab, ungezwungen eingefügt werden konnten?[37] Wenn man die vier Könige in den Nischen der Kreuzarme als zeitgenössische Bildnisse auffassen will, so würde diese ganze Anschauung eine natürliche Stütze erhalten. Aber auch, wenn man in ihnen Vertreter der Reiche des Altertums im Gegensatz zum Christentum sehen will, kommt man ungezwungen auf die Auffassung, wie sie in Ottos Buch niedergelegt war. Gerade durch diese Verbindung gewinnt jene Anschauung von der historischen Beziehung, die hier vorliegen könnte, an Wahrscheinlichkeit, und das ganze Kunstwerk der Ausmalung von Schwarzrheindorf erscheint uns unter diesem Gesichtspunkte auch in der Aufstellung und Durchdringung des Programms als eine noch bedeutendere Leistung, die uns den ganzen theologischen und geschichtsphilosophischen Inhalt dieser großen Epoche widerspiegelt.

[34] Das chronicon Ottonis Frisingens. (Mon. Germ. SS. XX, p. 116) enthält am Anfang die Widmung: Domino suo Friderico, victori, inclito, triumphatori, Romanorum imperatori ac semper augusto. Das frühere Buch war ob nubilosa tempora conscriptus. Vgl. über die Stellung Ottos von Freising: Büdinger, Die Entstehung des 8. Buches Ottos von Freising: SB. d. Wiener Akad. 98, 1881, S. 325, 338, 360. — Weiter im allg. J. Hashagen, Otto von Freising als Geschichtsphilosoph und Kirchenpolitiker, Leipzig 1900. — Vor allem: J. Schmidlin, Die Philosophie Ottos von Freising: Philosoph. Jahrbuch d. Görresgesellschaft XVIII. — Ders., Die Eschatologie Ottos von Freising: Zs. f. kathol. Theologie XXIX. — Ders., Die geschichtsphilosoph. u. kirchenpolit. Weltanschauung Ottos von Freising: Studien u. Darstellungen a. d. Gebiete der Geschichte, herausgeg. i. Auftrag d. Görresgesellschaft IV, 2—3.

[35] Ottonis Frisingens. ep. liber de duabus civitatibus. Prologus (Mon. Germ., SS. XX, p. 118): Proinde quia temporum mutabilitas stare non potest, ab ea migrare, ut dixi, supientem ad stantem et permanentem aeternitatis civitatem debere, quis sani capitis negabit? Haec est civitas Dei, Hierusalem coelestis, ad quam suspirant in peregrinatione positi filii Dei, confusione temporalium tanquam Babylonica captivitate gravati. Cum enim duae sunt civitates, una temporalis, alia aeterna: una mundialis, alia coelestis: una diaboli, alia Christi: Babyloniam hanc, Hierusalem illam esse catholici prodidere scriptores.

[36] Die Überschriften der letzten Kapitel des 8. Buches lauten: (Mon. Germ. SS. XX, p. 299): c. 33. De beatitudine sanctorum. c. 34. Qualiter Deus videatur. c. 35. De fine utriusque civitatis.

[37] Ein Hinweis auf diesen Gedanken war zuerst von Carl Aldenhoven, Geschichte der Kölnischen Malerschule S. 7, gegeben worden. Der völligen Ablehnung bei Neuss a. a. O., S. 269, der nur die kirchliche Deutung im Auge hat, kann ich nicht beistimmen. Die Heranziehung Ottos von Freising für die Deutung der Malereien in der Unterkirche erhält noch eine besondere Stütze, wenn man die Deutung der vier großen Königsgestalten auf die Vertreter der alten Reiche annehmen will. Es war gerade Otto, der im Prolog diese vier Reiche ausdrücklich anführt (Mon. Germ. SS. XX, p. 118). Vgl. oben S. 319.

Darstellungen aus den Visionen des Ezechiel vor den Schwarzrheindorfer Gemälden.

Die Frage ist von besonderer Bedeutung, ob der Künstler von Schwarzrheindorf seinen Zyklus in allen Szenen neu erfand oder ob er für den ganzen Aufbau wie für einzelne Szenen auf eine ikonographische Tradition zurückgreifen und an diese sich anschließen konnte.

Die formalen Vorstellungen, von denen der Prophet selbst in seinen Visionen geleitet wird, stammen aus dem Südosten, zumal aus Mesopotamien[38]. Der Tetramorph ist den wunderbaren Gebilden der babylonischen Kunst nachgebildet — Ezechiel konnte in plastischer Verkörperung an den Toren der Paläste von Babylon jene gewaltigen Bilder von Tieren mit den Köpfen von Menschen sehen[39]. Auch die Cherubim selbst sind assyrisch-babylonischen Ursprungs. Der Ursprung dieser Kunstanschauungen aus dem Osten ist festzuhalten[40]. Es kommen zunächst die Einzeldarstellungen aus den Visionen in Betracht. Das älteste christliche Denkmal, das uns eine Illustration aus dem Buche Ezechiel gibt, führt uns sofort in dasselbe Gebiet, das den größten monumentalen Zyklus aus Ezechiel aufbewahrt hat, in das Rheinland. Es ist das 1866 in Köln gefundene Goldglas des Britischen Museums mit der Darstellung der Erweckungsvision, das in den Anfang des vierten, vielleicht noch in das dritte Jahrhundert gehört[41]. Die hier gegebene knappe Schilderung des Vorgangs ist jedenfalls älter als auf den verschiedenen altchristlichen Sarkophagen, die alle erst dem späten vierten oder fünften Jahrhundert entstammen[42]. Aus dem Orient sind uns Darstellungen dieser Vision erst aus viel späterer Zeit erhalten. Die früheste Abbildung dürfte hier sein die in einer vielleicht noch dem 7. Jh. angehörigen syrischen Bibel (Paris, Bibl. nat., Cod. syr. 341), in der auf fol. 162a ganz entsprechend dem Kölner Goldglas der Prophet auf dem Totenfelde gezeigt wird[43] (Fig. 239). In der dem 9. Jh. angehörenden Handschrift der christlichen Topographie des Cosmas Indicopleustes in der Vatikana (Cod. vat. graec. 699), die aber eine vielleicht noch in das sechste Jahrhundert zurückführende Vorlage voraussetzt, erscheint zu dem Abschnitt über Ezechiel eine große Illustration in zwei Streifen, oben in der Mitte in einer Mandorla der thronende Christus, zur Rechten Ezechiel, der die Rechte nach oben erhebt, wo ihm die Hand Gottes die Rolle reicht, die er verzehren soll. Unter ihm in dem unteren Streifen vier sechsflügelige Cherubim, ein jeder mit den Füßen auf den Speichen eines kleinen Rades stehend[44].

Die Gottesvision kommt erst noch später in den erhaltenen Denkmälern vor. Der früheste Niederschlag der ezechielischen Vorstellungen

Fig. 239. Ezechiel auf dem Totenfelde aus d. Cod. syr. 341 i. Bibl. nat. zu Paris.

[38] Vgl. hierüber F. Vigouroux, La Bible et les découvertes modernes en Palestine, en Egypte et en Assyrie 1896, p. 227. — René Dussand, Les visions d'Ezéchiel: Revue de l'histoire des religions. Annales du musée Guimet 1898.

[39] Vgl. das Basrelief aus Nimrud im Louvre (Perrot et Chipiez, Histoire de l'art II, fig. 8).

[40] Fr. Lenormant, Origines de l'histoire I, p. 112. — Dagegen M. Smend, Der Prophet Ezechiel, Leipzig 1880, p. 221.

[41] O. M. Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the British Museum 1901, Nr. 628, p. 126. — Vorher H. Düntzer i. d. B. J. XLII, S. 168. — H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, Freiburg 1899, S. 66. — J. Klinkenberg, Das römische Köln (Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, I) S. 273, Fig. 110. — Neuss S. 143. — Auf ein weiteres frühes kleines Denkmal, das für die Ezechieldarstellungen heranzuziehen wäre, macht S. J. Pilcher aufmerksam (A coin of Gaza and the Vision of Ezekiel: Proceedings of the society of Biblish archaeology ed. Rylands XXX, p. 45).

[42] Sieben davon im Museum des Lateran, vgl. Joh. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Lateran, Leipzig 1890, S. 65 ff. Gute Abb. bei Orazio Marucchi, I monumenti del museo Cristiano Pio-Lateranense, Mailand 1910, darnach bei Neuss Fig. 2—8. Es kommt hinzu einer in der Villa Ludovisi (Victor Schultze, Archäologische Studien, Wien 1880, S. 79) und ein spanischer zu Gerona (Garrucci, Storia dell' arte christiana tav. 374[3]). Vgl. über die ganze Darstellung und ihre Deutung Heuser bei Kraus, Realencyklopädie der christlichen Altertümer I, S. 472.

[43] H. Omont, Peintures de l'ancien testament dans un man. syriaque: Fondation Piot. Monuments et mém. XVII, 1909, pl. VII, p. 95. — Neuss S. 153.

[44] Gute Abbildung in der Publikation der Hs. von Cosimo Stornajolo, Le miniature della topografia cristiana

findet sich hier in der Schilderung der Himmelfahrt in dem Kodex des Rabulas vom J. 586 in der Laurentiana[45]. Unter der Mandorla, in der Christus gen Himmel fährt, erscheint hier ein vierflügeliges Wesen mit den vier Köpfen zwischen Doppelrädern, die den eilenden Wagen der Kirche darstellen sollen. Die Bibel von St. Paul, die jedenfalls, gleichgültig ob für Karl den Kahlen oder Karl den Dicken geschrieben, in die zweite Hälfte des 9. Jh. gehört, enthält die Gotteserscheinung des Jsaias — aber durch ezechielische und apokalyptische Vorstellungen verändert. Es ist die oben (Fig. 44) abgebildete Miniatur, die den thronenden Christus mit den 24 Ältesten zeigt[46]. Die betreffende Darstellung in der Bibel von St. Paul befindet sich vor dem Buche Jsaias, sie bildet die einzige Illustration zu den vier großen Propheten zusammen. Dargestellt ist zunächst die Gotteserscheinung des Isaias — daran kann kein Zweifel sein nach der im untersten Streifen gegebenen Darstellung der Weissagung des Propheten Isaias an Achaz (Isaias 7, 14) — aber durchsetzt mit ezechielischen und apokalyptischen Vorstellungen. In der Höhe thront, von einer doppelten Mandorla umgeben, Christus, die Linke mit dem geöffneten Buch auf das linke Knie aufgestützt, die Rechte leicht erhoben. Zu beiden Seiten des Weltenrichters erscheinen die Evangelistensymbole, rechts Stier und Engel, links Adler und Löwe — Engel und Adler finden sich dabei in dem inneren Ring der Mandorla. Aus jedem Haupte wachsen aber die drei Gesichter der übrigen Symbole heraus; ein jedes ist also tetramorph gestaltet. Unmittelbar neben die äußere Mandorla treten aber noch zwei sechsflügelige Cherubim. Darunter ist, auf Wolken stehend, dichtgedrängt eine Schar weißgekleideter Männer dargestellt. Sie sind alle bärtig, die mittleren mit langen weißen Locken und weißen Bärten, die äußeren mit kurzem schwarzem Haar und dunklen Bärten. Die Gesichter sind nach oben gekehrt, die Hände lebhaft gestikulierend zu der riesigen Erscheinung, die unmittelbar über ihnen drohend aufgebaut ist, erhoben. Es sind nur 16 Figuren dargestellt, — für mehr war bei der Anordnung in einer Reihe kein Platz. — Es ist aber kein Zweifel, daß es die 24 Ältesten der Apokalypse sein sollen (nach Apokalypse 22, 13).

Die Erweckungsvision findet sich dann abgebildet auf einem byzantinischen Elfenbeinplättchen des Britischen Museums, das gleichfalls ins 9. Jh. gehört[47]. Die großartigste und künstlerisch vollkommenste Darstellung der Szene bringt aber aus demselben Jahrhundert die griechische Handschrift der Reden des h. Gregor von Nazianz in der Pariser Nationalbibliothek (Cod. graec. 510), die in einem Rahmen Ezechiel zweimal zeigt: den Augenblick der Totenerweckung selbst und die Frage des Propheten an Jahve[48]. Ikonographisch reicht in diese Zeit wohl auch noch die ganzseitige Darstellung zum Buch Ezechiel

---

di Cosma Indicopleuste, Mailand 1908. Vgl. auch J. Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch: Byzantinisches Archiv, Leipzig 1899, p. 55. Über die Datierung zuletzt Stornajolo p. 15. Vgl. Michel, Histoire de l'art I, I, p. 215. — Neuss Taf. III, S. 159. — Ch. Diehl, Manuel de l'art byzantin p. 226, 244. Vgl. dazu die Min. aus der späteren Hs. des Cosmas in der Bibl. der kirchl. Akademie in Moskau (Nr. 102) fol. 140. Abgeb. bei N. P. de Likhatcheff, Matériaux pour l'hist. de l'iconographie Russe 1901, I, pl. 400—419 (825—843).

[45] Abb. nach Phot. bei Diehl, Manuel p. 235. — Neuss Taf. II, S. 154.

[46] Abb. nach Phot. d. ital. Unterrichtsministeriums. Neuss S. 202, Taf. IX. — Vgl. St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher i. d. 1. H. d. Mittelalters (Erg.Bd. XXIII z. d. Stimmen a. Maria Laach) S. 204. Wie die Erscheinung im 10. u. 11. Jh. weiter behandelt wird, zeigt etwa die Darstellung im Cod. 175 der Bibl. zu Montecassino und in der Exultetrolle im Domarchiv zu Bari. Die hier zwischen den vier sechsflügeligen Cherubim angebrachten Sterne waren in der ältesten Vorlage wohl Räder.

[47] E. von Dobschütz, Die Vision Ezechiels nach einer byzantinischen Elfenbeinplatte: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 382. — Dalton, Catalogue of early christian antiquities Nr. 299. — Ders., Byzantine art p. 222. — Neuss Taf. VI, S. 180. — Vgl. auch H. Graeven, Ein Reliquienkästchen aus Pirano: Jbch. d. Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XX, 1899, Fig. 4.

Ob nicht auch ein anderes bekanntes Elfenbein die Vision des Ezechiel darstellt? Das Museum zu Darmstadt enthält (Catalog S. 37, Inv. 684. — Abb. bei J. Helbig, La sculpture au pays de Liège p. 15, pl. I) ein Diptychon, rheinisch, a. d. 10. Jh. Links ist Christus dargestellt, rechts aber wohl Ezechiel. Die Hand über seinem Haupte deutet auf Ez. 1, 3. Die Schriftrolle in der Hand trägt die Inschrift: aspiciens a longe video domini potenciam. Alles deutet auf die Gottesvision hin. Mit dieser schon in Verbindung gebracht von W. Wilbrand in seiner Besprechung von Neuss i. d. Stud. u. Mitteil. z. Gesch. d. Benediktinerordens 1912, S. 353 Anm.

[48] Farbige Abb. bei J. Labarte, Hist. des arts industriels Album II, pl. 81. In photographischer Wiedergabe bei Omont, Facsimiles des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la bibliothèque nationale, Paris 1902, pl. LVIII. — Bordier, Description des peintures et autres ornements contenus dans les man. grecs de la bibl. nat. p. 62. — Abb. bei Michel, Hist. de l'art I, I, p. 242 und Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 573. — Neuss S. 187.

zurück, die sich in der armenischen Bibel vom J. 1269 in der Bibliothek des armenischen Patriarchats befindet: links oben sitzt in einer Mandorla Jahve, über ihm ein schwingendes Rad, das von unter her durch eine Hand bewegt wird. Die Szene wird umgeben von geflügelten Köpfen in der Art der Cherubime. Unten rechts ist der Prophet schlafend dargestellt — ein Engel nähert sich ihm mit einem Spruchband[49].

Aus dem 11. Jh. hat die Bibel von St. Benigne in der Bibliothèque communale von Dijon (Cod. 2) auf Bl. 195a eine merkwürdige Darstellung zu den Visionen bewahrt (Fig. 240). Der Prophet ist hier zweimal dargestellt: Zu oberst ist eine freie Illustration zu Ezechiel 1, v. 4—28 gegeben. In dem mandorlaartigen Ausschnitt in der Höhe erscheint der Prophet, unter ihm in der Mitte auf rotem Grunde eine Art Rad mit flammenden, blätterartigen Speichen, zur Seite zwei Cherubime mit Schwertern, en face stehend, jeder die Füße auf zwei geflügelte Räder setzend. Darunter in dem Initial E noch einmal der Prophet sitzend abgebildet, die Rechte lehrend erhoben, um ihn sechs Zuhörer — in medio captivorum — neben einem Fluß — iuxta fluvium Chober.

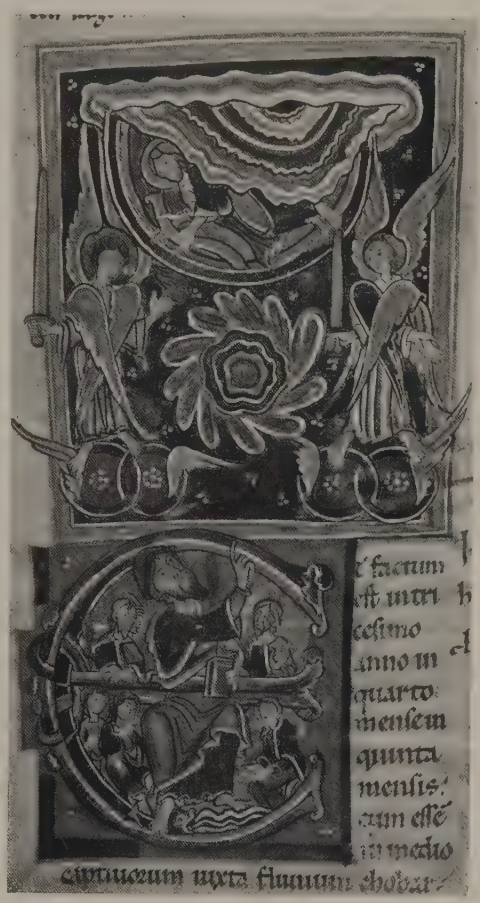


Fig. 240. Vision Ezechiels aus der Bibel von St. Benigne in Dijon.

Eine höchst merkwürdige Parallele finden nun diese ezechielischen Darstellungen in den Malereien, die die ehemalige obere Vorhalle des Domes zu Hildesheim schmückten[50]. Die Turmanlage ist leider im J. 1841 wegen zunehmender Baufälligkeit abgetragen worden; die Deckengemälde aber wurden damals zum Glück durch den Maler Brockhoff kopiert. Diese farbigen Aufnahmen werden in der glücklichsten Weise ergänzt durch die aus dem Nachlasse des Kunstforschers Kratz stammenden und durch Heimann zuerst veröffentlichten Zeichnungen. Im südlichen Teil des Tonnengewölbes befanden sich fünf Propheten, der Hohepriester und Salomo (?), zwischen ihnen sieben Säulen als Sinnbild des alttestamentlichen Tempels, auf denen weißgekleidete Frauen sitzen als Vertreter der verschiedenen Völkerschaften, die in ihm dem Herrn dienten. Am Fuße dieses Feldes ist dargestellt Gideon als Greis, der über einer goldenen Schale sein Fell hält, das durch den Tau getränkt werden soll, während aus den Wolken die Rechte Gottes zu ihm spricht. Daneben ist dargestellt Moses, dem sich Jehova im flammenden Dornbusch zeigt, die dritte Szene ist in der Hauptsache zerstört.

In der südlichen Hälfte des Tonnengewölbes erscheinen im oberen Streifen sechs Apostel, vor ihnen der große siebenarmige Tempelleuchter und der Ölbaum, dem gegenüber ein Dreieck mit sieben (sechs?) Augen schwebt. Zur Seite steht eine aufgerichtete Gestalt: Zorobabel, die, ebenso wie Salomo auf der südlichen Seite, auf Christus, der ursprünglich im Gewölbescheitel abgebildet war, hinweist. Der untere Streifen dieses Feldes enthält die Darstellungen aus den Visionen des Ezechiel und zwar ist es die Schilderung von der Zerstörung Jerusalems (Ez. 9, v. 2—7). In dem linken Felde erscheinen die sechs als Vollstrecker des Urteils berufenen Diener Gottes, die aus der Richtung vom oberen Tore her ein-

---

[49] Kondakov, Archäologische Reise in Syrien und Palästina, St. Petersburg 1904, p. 284, pl. LXIX.

[50] Vgl. F. C. Heimann, Der Bilderzyklus in der ehemaligen oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim: Zs. f. christl. Kunst III, 1890, Sp. 307 m. Abb. Vgl. ebenda XV, Sp. 308. — St. Beissel, Der hl. Bernward von Hildesheim, Hildesheim 1895, S. 63. — Ad. Zeller, Die roman. Baudenkmäler von Hildesheim, S. 79. — A. Bertram i. d. Zs. f. christl. Kunst 1899, Sp. 216. — Ders., Die Bischöfe von Hildesheim, Hildesheim 1896, S. 47, m. Abb.

ziehen. Das Stadttor ist zur Linken abgebildet. Sie tragen kurze weiße Leibröcke und Mäntel von wechselnd roter, grüner und schwarzer Farbe. Ihr Haupt ist mit dem jüdischen Spitzhut bedeckt, die Hand hält das Zerstörungsgerät, von dem der Vers 2 spricht. In der Mitte ist durch einen großen Sprung die hier befindliche Gestalt bis auf wenige Reste zerstört, erhalten aber ist ein Ärmel und ein Stück des weißen Gewandes. Es ist der Schreiber, der in Linnen gekleidet war und der Bote des Herrn ist. Die Inschrift des Spruchbandes lautet auf dem unteren Streifen: SYMBOLUM HIERARCHICUM . [T] AD EOS SUPER QUOS EST T NE APPROPINQUATE. Das Symbolum hierarchicum ist eben das Zeichen T. Die Szene

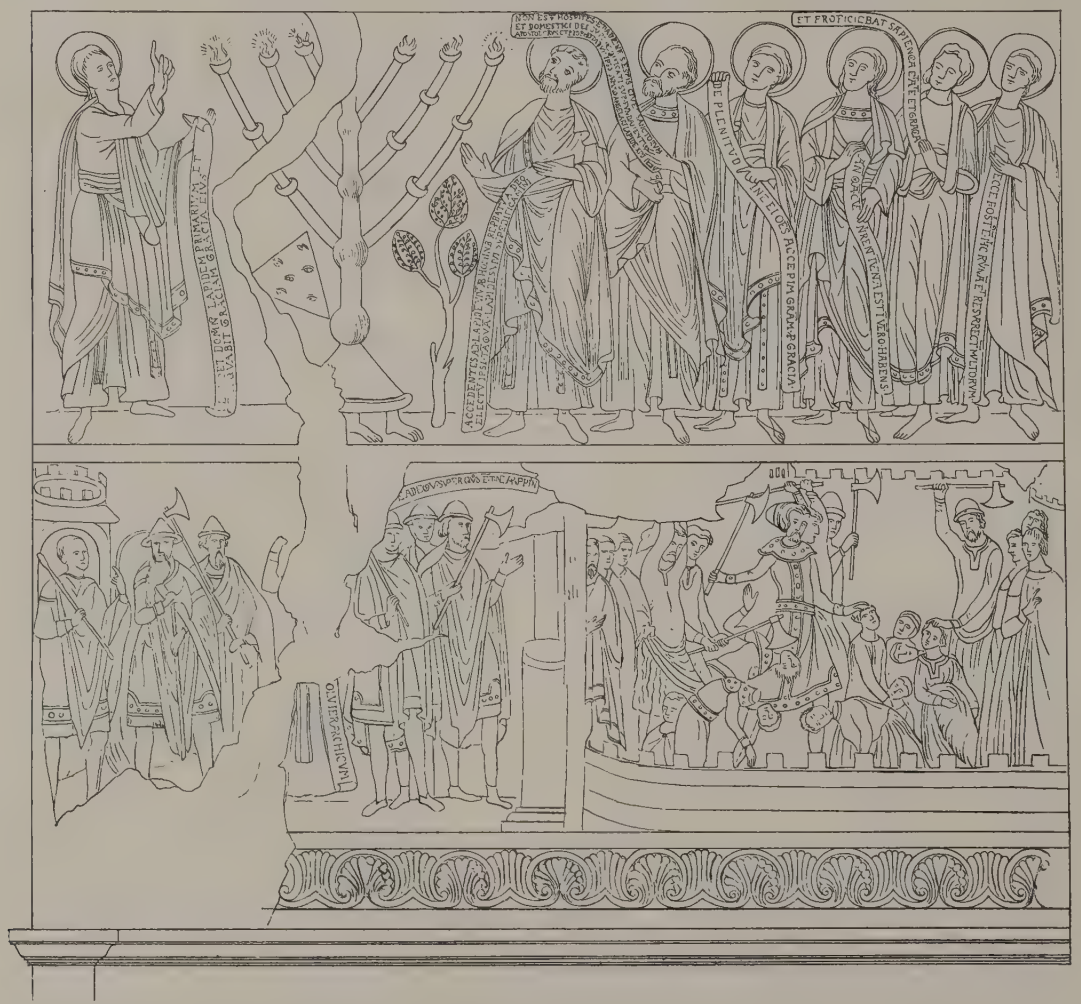


Fig. 241. Wandmalerei aus der Vorhalle des Hildesheimer Domes. Nördlicher Teil.

zur Rechten bringt dann das Blutbad selbst. Inmitten einer Stadt verrichten sechs Männer das Werk der Vernichtung. Mit hochgehobenen Äxten metzeln sie Männer und Frauen schonungslos nieder. Die Auserwählten, die mit dem Signum Tau bezeichnet sind, stehen in zwei Gruppen von je drei Gestalten am Rande gesondert als Zuschauer (Fig. 241 u. 242). Die Malereien sind von ebenso großer kunstgeschichtlicher Bedeutung, wie ikonographischer Wichtigkeit. Die ganze Dekoration gehört noch in die zweite Hälfte des 11. Jh. Jener Westbau ist durch Bischof Hezilo errichtet und 1061 geweiht worden. Die Wandmalereien dürften etwa in der Mitte der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden sein. Vor allem die großartigen Gestalten der Propheten und der Apostel sind von hoher Bedeutung.

Die Bibel von Floreffe im Britischen Museum (Cod. Addit. 17738) bringt aus der Zeit des Schwarzrheindorfer Zyklus eine große Darstellung zu Ezechiel, die als Parallele von besonderer Bedeutung ist[51] (Fig. 243). Sie gehört auch annähernd dem gleichen Kunstkreis an — die Bibel stammt aus der Prämonstratenserabtei Floreffe bei Namur in der Diözese von Lüttich und ist im Anfang der zweiten Hälfte des 12. Jh. geschrieben. In der oberen Hälfte der Miniatur ist die Himmelfahrt abgebildet; darunter eine merkwürdige Streifendarstellung. In der Mitte thront ein Greis, wohl Gottvater, auf dem Schoße ein Medaillon haltend, aus dem ein Adler aufsteigt — das Bild des zum Himmel fahrenden Christus. Am Rand links

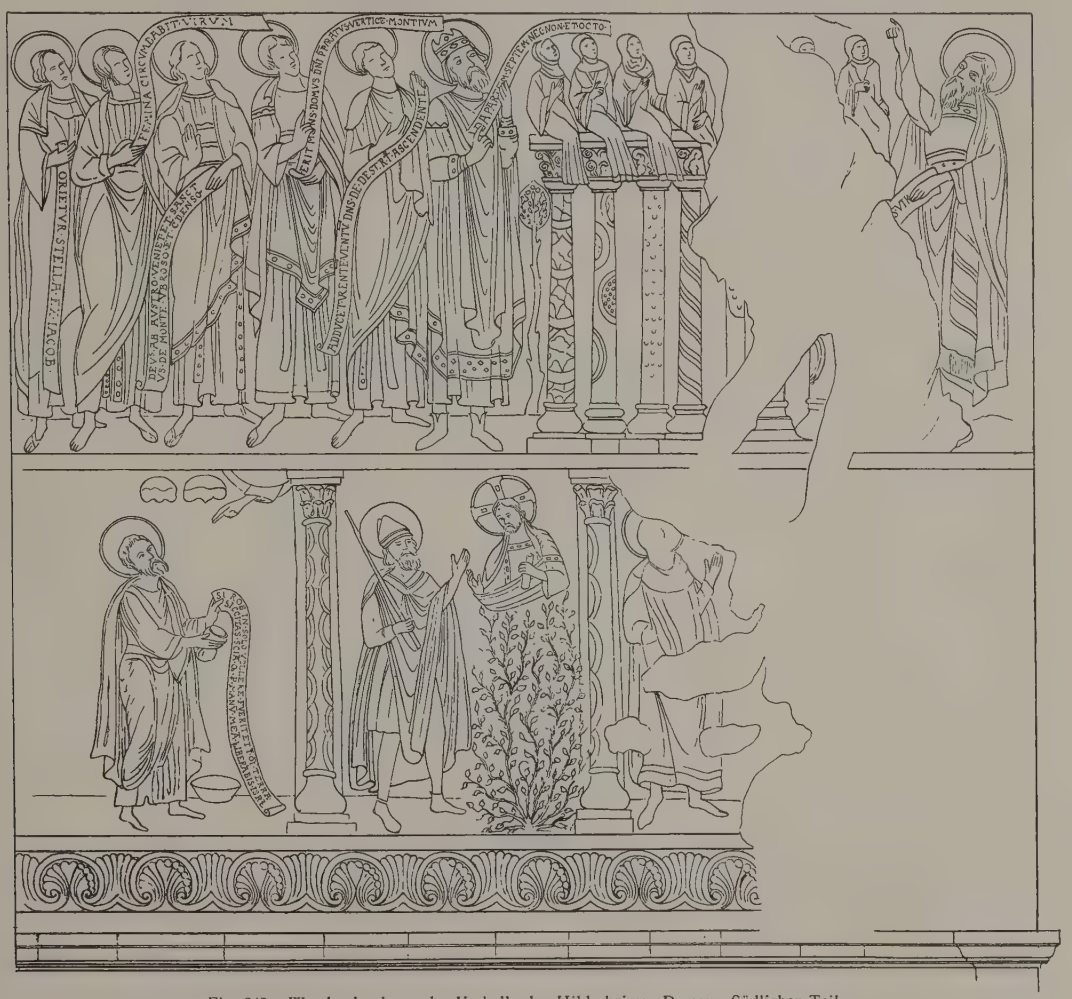


Fig. 242. Wandmalerei aus der Vorhalle des Hildesheimer Domes. Südlicher Teil.

erscheint der Prophet Ezechiel selbst; auf dem Spruchband, das er mit der Rechten hält, steht: QUATUOR FACIES UNI. Vor ihm der sechsflügelige Tetramorph, auf einem kleinen Rädchen stehend. Daneben noch ein großes Doppelrad. Auf der anderen Seite einander zugewendet zwei nimbierte Gestalten, zwischen denen ein großer und ein kleinerer Adler aufsteigen, während zwei kleine Adler am Boden hocken. Durch die Inschrift: SICUT AQUILA PROVOCANS AD VOLANDUM PULLOS SUOS (Deut. 32, 11) ist der erste Prophet als Moses, die zweite Gestalt in königlicher Tracht mit durch die Inschrift: SEMITAM IGNORAVIT

[51] Die Min. auf fol. 4a abgeb. bei GEORGE F. WARNER, Illuminated manuscripts in the British Museum II, London 1900. Über die Hs. vgl. HASELOFF in MICHELS Histoire de l'art II, I, p. 303. Das Datum ist durch historische Eintragungen von der Hand des Schreibers gegeben, die bis 1153 gehen.

AVIS (Job 28, 7) als Hiob bezeichnet. Endlich gibt die Umschrift in leoninischen Hexametern der ganzen Miniatur die deutliche Beziehung auf Ezechiel:

QUIS AVIS VISA LEGIS IN LIBRO JEZECHIELIS
PERSPICE COMPLERI, FACIES QUIA QUATUOR UNI.
EST HOMO NASCENDO, VITULUS QUI FIT MORIENDO.
QUI LEO SURGENDO, FIT AVIS CELUM REPETENDO.

Am unteren Rande findet sich dann noch die Inschrift, die ausdrücklich den typologischen Charakter der ganzen Darstellung noch einmal zusammenfaßt:

ET VETUS ET NOVA INTELLIGITUR ROTA DUPLEX.
EXTERIOR VELAT, VELATA SECUNDA REVELAT.

Ganz offenkundig erweist sich hier unsere Miniatur als Widerspiegelung der theologischen Auffassung des Ezechiel, wie sie in Rupert von Deutz lebt. Die Verwandtschaft geht über allgemeine Parallelen weit hinaus — Moses und Hiob, die hier seltsamerweise als Propheten des Symbols von dem aufsteigenden Adler dargestellt sind, sind oben durch Rupert von Deutz mit denselben Schriftstellen (Deut. 32, 11 und Job 28, 7) neben Ezechiel genannt. Man darf daher wohl sagen, daß hier die Anschauung Ruperts von Deutz ganz direkt auf den Maler eingewirkt hat[52].

Die späteren, dem 13. und 14. Jh. angehörigen reichen Illustrationszyklen aus Ezechiel kommen für uns nicht mehr in Frage. Zu nennen ist vor allem die dem 13. Jh. angehörige Pariser Handschrift der Emblemata biblica, eine wichtige ikonographische Quelle der Zeit (Paris, Bibliothèque nationale, Cod. lat. 11560), die 84 Szenen aus Ezechiel auf fol. 183—203 bringt[53], und die Pariser Hand-

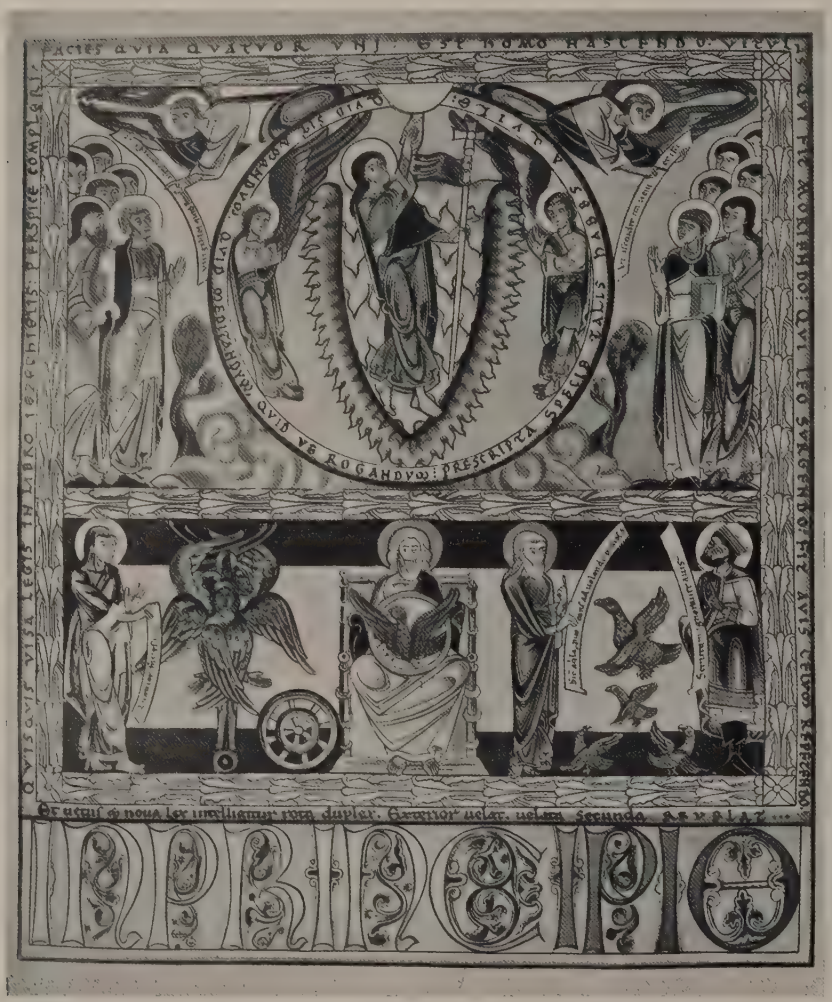


Fig. 243. Miniatur aus der Bibel von Floreffe (Brit. Mus., Addit. Ms. 17738).

[52] So von NEUSS S. 236 beobachtet. Die Stellen bei RUPERT VON DEUTZ, De trinitate et operibus eius: MIGNE, Patrol. lat. CLXIX 169, p. 911. Abb. bei G. F. WARNER, Illuminated manuscripts in the British Museum, London1903.

[53] Die Handschrift ist von PAUL WEBER, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Stuttgart 1894 u. Jos. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung, Freiburg 1902 wiederholt benutzt. Eine Probe in Fig. 7, S. 305. Von späteren Handschriften sind noch zu nennen die Darstellungen im Cod. Harl. 4382 fol. 88 d. Britischen Museums, französischer Bible historiale d. 14. Jh., und im Cod. Add. 22 279 fol. 20, deutschem Psalter d. 14. Jh.

schrift des Liber super visione rotarum Ezechielis des Bischofs Henricus de Caceto vom J. 1312, mit 25ganzseitigenMiniaturen.

Die Bibel von Rosas.

Von besonderer Bedeutung sind nun aber die zyklischen Darstellungen zu den Visionen des Ezechiel, die den unmittelbaren Vergleich mit den Gemälden in Schwarzrheindorf gestatten. Sie finden sich in zwei frühmittelalterlichen Bibelhandschriften und in einem Kommentar zu Ezechiel. Die Darstellungen verlangen eine etwas ausführlichere Behandlung und Erläuterung[54]. Die erste Handschrift ist die sogenannte Handschrift desMarschalls von Noailles der Pariser Nationalbibliothek, die Bibel von Rosas, die aus dem katalonischen Kloster S. Peter de Rodis stammt (Bibl. nat., Bibl. lat. 6)[55]. Die große vierbändige, dreispaltig geschriebene Bibel, die das ganze alte und neue Testament umfaßt, enthält vor den einzelnen Büchern zumeist ganzseitige, aber aus vielen Einzelszenen zusammengesetzte Darstellungen in durchsichtigen und klaren Federzeichnungen, die für die Geschichte der Bibelillustration von einer ganz besonderen Bedeutung sind — sie bringt ganz neue, dem Kanon bislang noch nicht angehörige Darstellungen. Von höchster

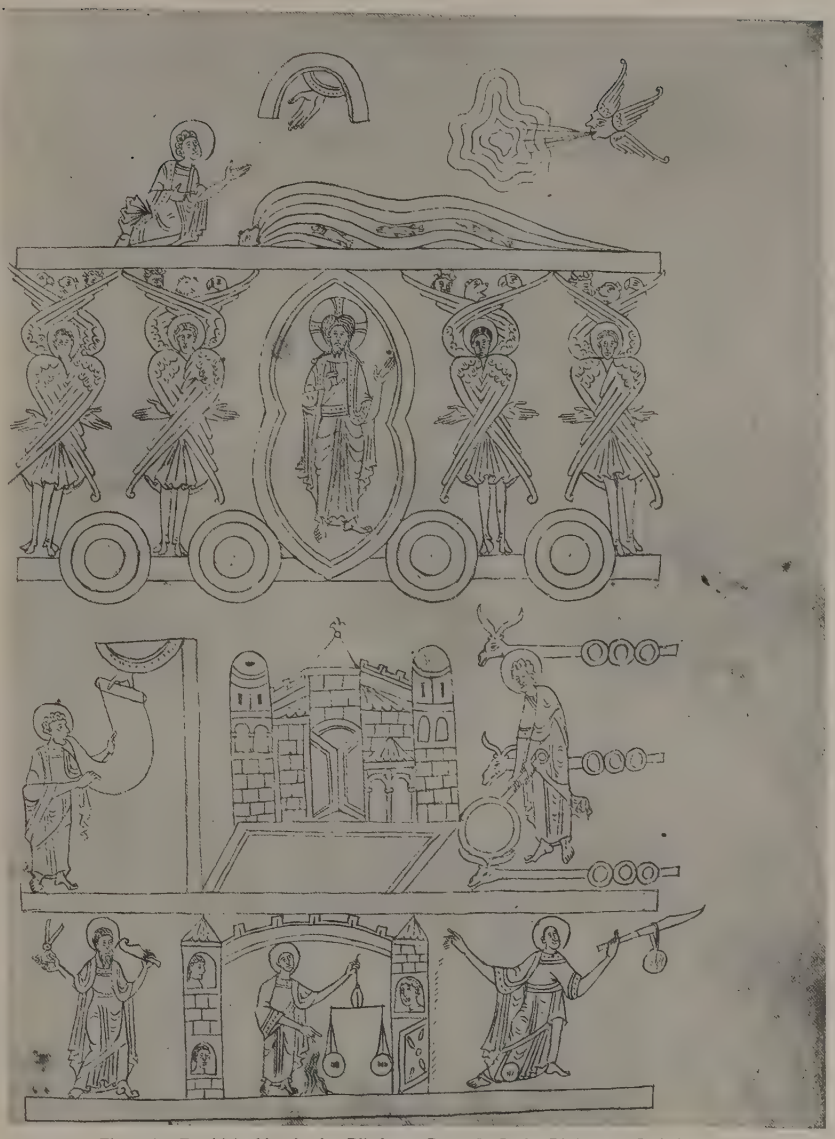


Fig. 244. Ezechielzyklus in der Bibel von Rosas I (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 6).

[54] Den Haimokommentar und die Bibel von Farfa hatte ich zuerst untersucht, und hatte W. Neuß darauf hingewiesen; die Illustrationen in der Rosas-Bibel hatte Neuß aufgefunden. Die sämtlichen Abb. bei Neuß Fig. 36—42 beruhen auf von mir veranlaßten photographischen Aufnahmen. Die gleichen Clichés oben Fig. 244—250.

[55] Cod. Bibl. lat. 6, saec. X, 49 × 34 cm. Die Bibel trägt vom J. 1130 die Eintragung: monasterii S. Petri de Rodis. Vgl. über die Hs.: Berger, Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen-âge, p. 24. — S. Sampere i. Miquel, La pintura mig-eval Catalana, Barcelona 1912, I, p. 63 mit Proben. — Proben auch bei M. Dieulafoy, Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal S. 136. Die Vision des Isaias findet sich auf Bl. 2b, die des Jeremias auf 19b, die Illustrationen zu Ezechiel 45a und 45b, zum Propheten Daniel 64b, 65a, 65b, 66a, 66b, es folgen die kleinen Propheten mit je einer vorausgehenden Bildseite, 97a, 97b, 122b zum Buch Esther, 127a zum Buch Tobias, 134a u. 134b zum Buch Judith, 143b, 144a, 144b, 145a, 145b zu den Büchern der Makkabäer. Über die verwandten spanischen Bibelhandschriften gedenkt W. Neuss in einer besonderen Arbeit ausführlich zu handeln.

ikonographischer Wichtigkeit sind die Abbildungen zu den großen und kleinen Propheten, insbesondere die Illustrationen zu Ezechiel, Daniel, Sacharja, zu den Büchern Esther und Judith, zu den Makkabäern. Die Zeichnungen zu dem Propheten Ezechiel finden sich auf Bl. 45a und 45b. Es sind jedesmal Streifenkompositionen — jeder Streifen nimmt eine oder mehrere Darstellungen auf. Auf Bl. 45a (Fig. 244) ist auf dem obersten Streifen der Prophet Ezechiel am Flusse Chobar abgebildet. Den Mittelgrund füllt der Fluß, den ein Tierkopf ausspeit, Fische spielen in den Wellen. Links hat sich der Prophet mit erhobenen Händen auf die Kniee geworfen, über ihm wird in einem Halbkreise die Hand Gottes sichtbar. Rechts oben ein antiker Windgott, der die große Feuerwolke aufbläst (Ez. 1, 1—4). Im zweiten Streifen erscheint die Gottesvision in der üblichen Darstellung: Christus in der Mandorla, auffallenderweise stehend, rechts und links vier vierflügelige Cherubim, alle tetramorph, die vier Räder auf dem Bande, das sie trägt (Ez. 1, 5—16).

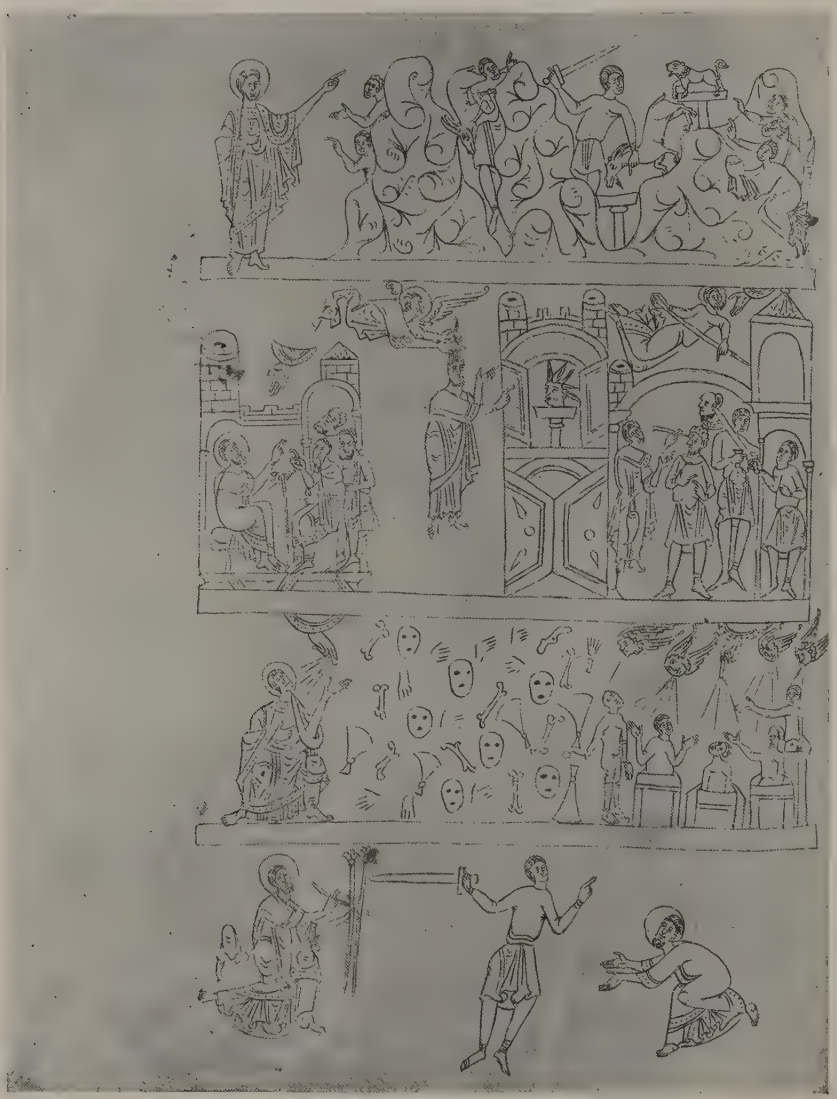


Fig. 245. Ezechielzyklus in der Bibel von Rosas II.

Im dritten Streifen links zunächst der Prophet, der auf den Befehl Jahves die Schriftrolle zu verschlingen sich anschickt, die ihm die Hand Gottes aus den Wolken reicht (Ez. 2, 9; 3, 3). Daneben die Darstellung der Stadt Jerusalem in der üblichen abgekürzten Form, ein Mauerkranz mit drei Türmen. (Ez. 4, 1), rechts davon drei Belagerungswidder (Ez. 4, 2), davor Ezechiel, der die schwere eiserne Pfanne zu Boden gesenkt in beiden Händen hält zwischen sich und der Stadt (4, 3). Der vierte untere Streifen bringt die Erzählung von der Verteilung der Haare. Zunächst erscheint Ezechiel mit Messer und Schere, im Begriff, sich Bart und Haupthaar abzuschneiden (Ez. 5, 1), sodann wägt er, unter einem Torbogen stehend, die Haare ab, mit der Rechten wirft er einige Haare in ein aufflackerndes Feuer (Ez. 5, 2). Ein drittes Mal ist endlich der Prophet am Rande rechts dargestellt, wie er mit der Rechten die Haare in den Wind streut, die Linke zückt ein Schwert, das das zweite Drittel der Haare zerschlagen soll (die Darstellung mit der an das Schwert scheinbar aufgehängten runden Büchse bringt ein Mißverständnis des Zeichners). Das zweite

Blatt (Bl. 45b) bringt im oberen Streifen die Schilderung von Ezechiels Weissagung wider die Berge Israels (Ez. 6, 1, 4). Links steht der Prophet, vor ihm die Berge und Hügel, Bäche und Täler Israels (Ez. 6, 2), in denen einem erhöhten tierischen Götzenbild Tieropfer dargebracht werden. Der zweite Streifen zeigt zunächst den Propheten in seinem Hause zwischen den Ältesten aus Juda sitzend, auf den die Hand des Herrn fällt (Ez. 8, 1). Dann wird der Prophet durch einen Engel am Haarschopf ergriffen und nach Jerusalem entführt (Ez. 7, 3). Der Prophet sieht in dem geöffneten Tor das aufgestellte Götzenbild — dargestellt soll wohl sein ein Kopf mit einem Strahlenkranze wie Sol oder Apollo an Stelle des ganzen Bildes, für das hier kein Platz war. Es schließt sich sofort an die Szene, wie der Mann im Linnengewande seinen Streitern das Zeichen T auf die Stirn malt (Ez. 9, 4). Zur Rechten zwei Männer, der eine mit einem Schwert, der andere mit einem Schreibzeug (die Vulgata hat Ez. 9, 2 den Ausdruck vas interfectionis), vergleichbar einer umgedrehten Lampe. Darüber schwebt der Prophet, dem sich die Hand Gottes entgegenstreckt. Der dritte Streifen bringt die Erweckungsvision (Ez. 37): Ezechiel sitzt zur Linken, über ihm erscheint die Hand Gottes. In der Mitte ist das Feld bedeckt mit Totengebeinen; im rechten Drittel ist in der Höhe wieder die Hand Gottes dargestellt, Windgötter blasen den Gebeinen Leben ein, und aus den Sarkophagen erheben sich die Auferweckten. Der vierte, letzte Streifen bringt endlich links den Propheten, wie er zwei hölzerne Stäbe in der Hand hält als Abbild der Vereinigung von Juda und Israel, und auf den einen schreibt (Ez. 37, 16, 17). Zuletzt ist der Tod des Propheten dargestellt — eine Szene, die nicht dem Bibeltext entnommen ist[56].

Die Illustrationen der Bibel von Rosas sind nicht für diese erfunden, etwa durch einen mit starker bildnerischer Phantasie begabten Zeichner direkt nach den Textworten konzipiert. Sie sind vielmehr Kopien. Zunächst ist der ganze Stil der Zeichnung nicht der von freien Schöpfungen, erstmaligen Entwürfen, Skizzen, — es fehlen die Pentimenti, die Hand zeigt einen gleichmäßigen Strich, fast wie bei Durchzeichnungen. Man stelle etwa daneben die geistreiche Art, wie die angelsächsischen Zeichner in derselben Zeit die erste Niederschrift ihrer Einfälle und Vorstellungen geben. Der Illustrator der Bibel von Rosas hat dann aber verschiedenes mißverstanden, den Wechsel des bärtigen und des bartlosen Typus gar nicht erfaßt, die letzte Szene des ersten Blattes mit der seltsamen Darstellung des Zerhauens der Haare mit dem Schwert ist nur durch ein solches Mißverständnis zu erklären. Es scheint, daß der Zeichner aus einer Vorlage schöpfte, die viel reicher war, noch einige Szenen mehr enthielt, aber diese in der ursprünglichen Fassung in kleinen Einzelbildern mit nur wenig Figuren anordnete — das zeigen noch deutlicher die Illustrationen zu den anderen Propheten, etwa zum Jeremias Bl. 19b. Neuß hat es wahrscheinlich gemacht, daß das Prooemium Isidors, das den Propheten vorausgeht, auf die Gestaltung der Szenen mit eingewirkt hat. Auf dem zweiten Blatt des Ezechielzyklus fehlt im zweiten Streifen unzweifelhaft die Fortsetzung der Vision von der Bestrafung des Volkes und die Katharsis, ebenso ist die Darstellung des Gleichnisses von der Haarverteilung unvollständig. Aus künstlerisch-technischen wie aus inneren Gründen kommen wir daher zu der Annahme, daß die Illustrationen der Bibel und damit auch der Ezechielzyklus nur Kopien und Kompilationen nach älterern Vorlagen sind.

Die Farfabibel.

Von ähnlicher Ausdehnung sind die Illustrationen in der Farfabibel der Vatikana (Cod. lat. 5729), die der Rosasbibel in Vielem nahe steht, einer der wichtigsten Quellen zur Bildung der Illustrationszyklen des alten Testamentes[57]. Die Abbildungen füllen hier zwei der großen Seiten vollkommen und geben dazu

---

[56] W. Neuß macht wohl mit Recht darauf aufmerksam, daß diese Szene eine Illustration zu der betreffenden Stelle in der Schrift des Isidor von Sevilla, De vita et obitu patrum bildet (Mon. Sac. Lat. LXXXIII, p. 143), die in der Bibel von Rosas dem Propheten vorausgeht.

[57] Die Hs. im größten Folioformat ist bislang viel zu wenig berücksichtigt. Probe bei St. Beissel, Vatikanische Miniaturen, Freiburg 1893, Taf. XVII. Die Zeichnungen sind meist leicht koloriert, die Umrisse einfach ausgefüllt, einzelne Zeichnungen sind ganz ohne Farbe geblieben. Erwähnt bei Beissel, Geschichte des Evangelienbuches in der 1. Hälfte des Mittelalters: Stimmen aus Maria Laach, Ergänzungsheft 92, 1906, S. 99, 344.

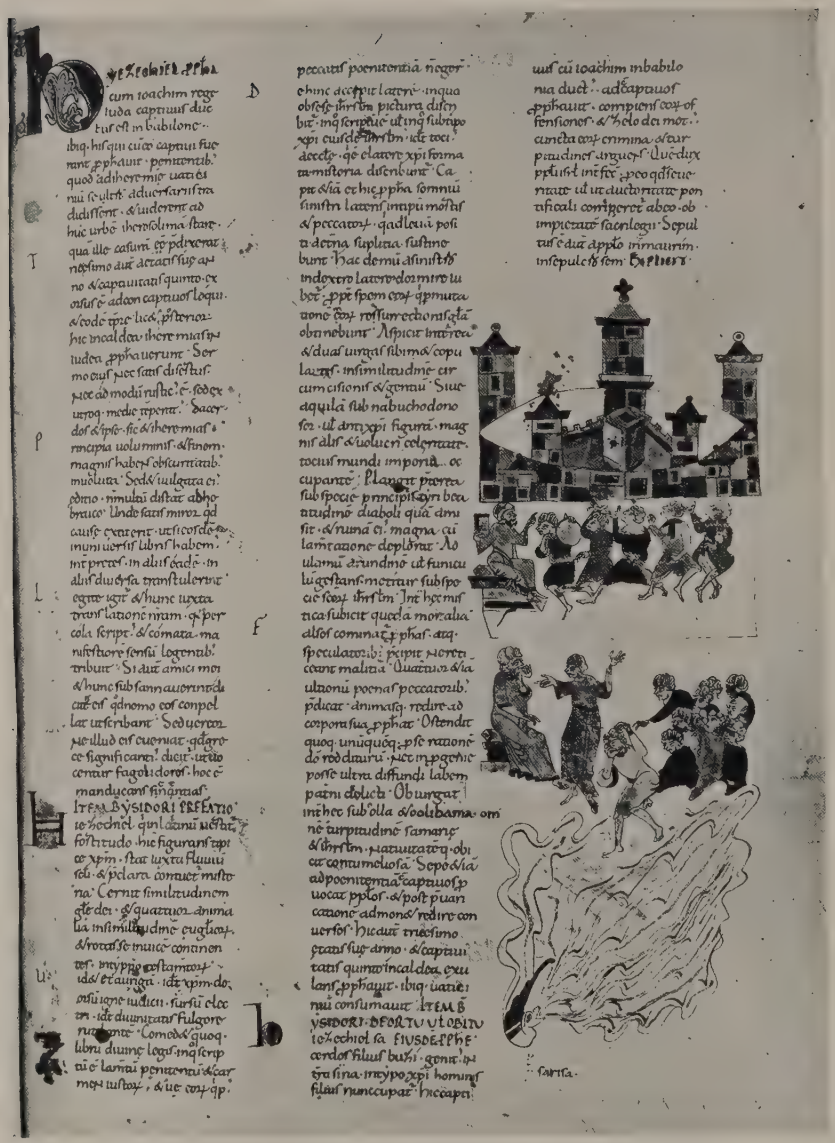


Fig. 246. Ezechielzyklus in der Farfabibel I (Rom, Cod. Vatic. lat. 5729).

noch eine Art Titelbild auf der vorhergehenden Seite, das nach Ez. 1, 1 den Propheten inmitten der Verbannten am Flusse Chobar zeigt.

Die zweite Bildseite ist derart mit Bildern versehen, daß zwar die Bilder selbst reihenweise angeordnet sind, daß sie aber über mehrere Reihen hinweg zusammengehören und Gruppen bilden. Die obersten Reihen, etwas weniger als die Hälfte der Seite, nimmt die Gottesvision (Ez. 1, 4 ff.) ein. Christus, in länglicher Mandorla, wird von vier Engeln, je wieder in kreisförmiger Mandorla, getragen. Darunter in vier Kreisen, die an den Berührungsstellen sich ineinanderschlingen, vier Tetramorphe (die vier Gesichter abwechselnd verschieden angeordnet, 2 Flügel, in einer Hand ein Buch!, gespaltene Hufen, langes Gewand, keine Nimben). Der Wind (Ez. 1, 4) als geflügelter Kopf bläst von links. Rechts neben der Christusmandorla Ezechiel (wie bei allen Visionsdarstellungen dieses Zyklus) an der Hand eines Engels, zunächst niederfallend (Ez. 2, 1a), dann aufgerichtet (Ez. 2, 1b, 2).

Die untere, größere Hälfte der Seite wird eingenommen von der Vision der Greuel im Tempel und ihrer Bestrafung (Ez. 8—12). Die Aufeinanderfolge der Szenen ist

1. Ezechiel unter einem Dache (in seinem Hause) vor mehreren Männern (Ältesten) sitzend; ein Engel ergreift ihn beim Haar (Ez. 8, 1—3).

2. Der Engel läßt ihn nieder; er durchbohrt die Wand vor ihm. Im Innern des Raumes schwingen fünf Männer Rauchfässer (Ez. 8, 7—12). Durch die hohen seitlichen Abschlußmauern und Türme, in denen Menschen gesichtet erscheinen, werden alle Szenen 2—6 in die Stadt Jerusalem verlegt.

3. Der Engel läßt Ezechiel auf der andern Seite in einen anderen Raum nieder. Dort beweinen die Weiber, durch langes Gewand gekennzeichnet, den Tammuz (Adonis) (Ez. 8, 13—15).

4. In der Mitte, vor dem durch Bogenstellungen und Vorhänge gekennzeichneten Tempelhause kauern Menschen tiefgeneigt auf dem Boden — sie beten die Sonne an und wenden dabei dem Tempel den Rücken zu (Ez. 8, 16—17). Über dem Dachrande des Tempelhauses sind drei Cherubim darge-

stellt, sechsflügelig und zweihändig, mit einem Gesichte, also nach der gebräuchlichen Art, während über der hintern Umfassungsmauer des Tempelgebäudes ein größerer Kreis, von vier etwas kleineren symmetrisch durchschnitten, wohl die gloria Domini (die Mandorla mit Nebenmandorlen) darstellt, entsprechend Ez. 10, 4. Et elevata est gloria Domini desuper Cherub ad limen domus; et repleta est domus nube, et atrium repletum est splendore gloriae Domini.

5. Links unterhalb der gloria Domini schreitet ein Mann mit Tintenhorn, in dem zwei Federn stecken (der vir in medio eorum, vestitus lineis, et atramentarium scriptoris advenes eius Ez. 9, 2), auf einen Engel zu, sei es, um seinen Auftrag zu vernehmen (Ez. 9, 4 ff.) oder um zu berichten, daß er ihn ausgeführt (Ez. 9, 11).

6. Auf der andern Seite erhebt Ezechiel, von einem Engel gehalten, klagend seine Hände (Ez. 9, 8).

7. Ezechiel wird zu seinen Landsleuten zurückversetzt und sitzt bei ihnen, ihnen verkündend, was er gesehen (ein Buch in der Hand! Ez. 11, 24, 25).

Zwischen die Gottesvision in der oberen Hälfte unserer Seite und die Bilder der unteren Hälfte ist das obere Bild der Prologseite einzuschieben. Ezechiel auf einem gepolsterten Sitz, in der einen Hand ein Buch, die andere wie drohend erhoben, vor ihm fünf Männer mit wie staunend erhobenen Händen. Der erste hält eine runde Platte (?) in der Hand. Hinter bzw. über ihnen das Bild einer Stadt (ohne die Menschenköpfe in den Fenstern). Die Darstellung ist nur zu erklären als Bild der Stadt, gegen das Ezechiel seine Hand ausstrecken und weissagen soll (Ez. 4, 1, 2, 7). Der kreisrunde Gegenstand in der Hand des ersten vor dem Propheten stehenden Mannes ist dann die sartago ferrea (Ez. 4, 3). Die Darstellung ist freilich ungewöhnlich. Die zweite Bildseite ist nur mit

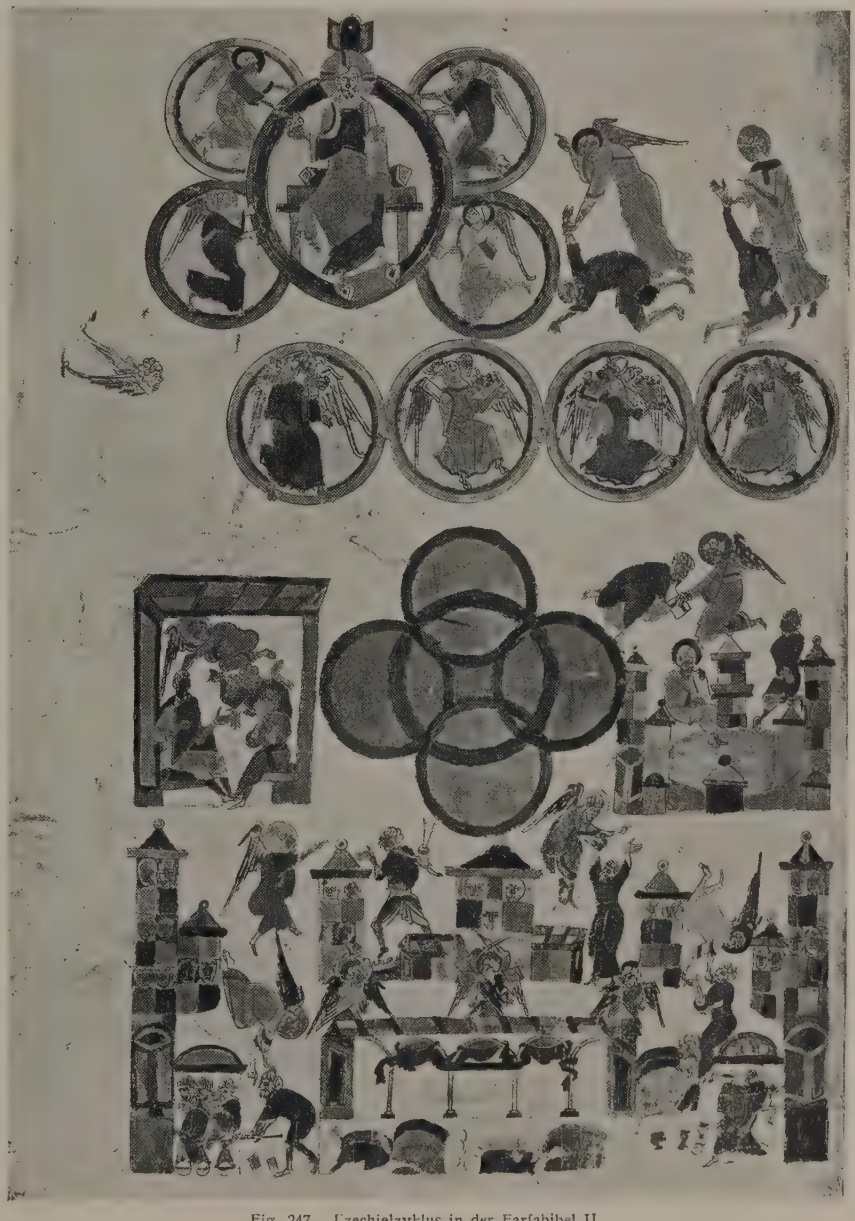


Fig. 247. Ezechielzyklus in der Farfabibel II.

Zeichnungen versehen worden. Die obere Hälfte zeigt die Erweckung der Gebeine (Ez. 37, 1—14). Links Christus mit Kreuznimbus, auf Ezechiel niederschwebend: vivent ossa ista? (Ez. 37, 3a), Ezechiel wie in Unentschlossenheit die Hände ausbreitend: Domine Deus, tu nosti (Ez. 37, 3b). Daneben in einem kreisrunden Medaillon die Erweckung. Im unteren Segment Totenschädel und Gebeine; darüber links aneinandergefügte Gliedmaßen, doch leblos daliegend, in der Mitte der Prophet, stehend, die Hände ausgebreitet, von der Hand Gottes berührt, rechts aufrechtstehende erweckte Gestalten. Außerhalb des Medaillons blasen vier geflügelte Wind(götter)köpfe nach innen. Die untere Hälfte zeigt die Tempelvision (Ez. 40, 77.). Ezechiel steht staunend vor dem Bauwerke (Ez. 40, 2—4); ihm gegenüber ein Engel mit Stab.

Der Gesamtinhalt des Miniaturenzyklus ist also: I. Ezechiel inmitten der Verbannten; II. Berufungs-Gottesvision; III. die symbolische Belagerung der Stadt (Ez. 4, 1—7); IV. der Geist Gottes ergreift Ezechiel, da er inmitten der Ältesten ist (Ez. 8, 1—3); V. Ezechiel durchbricht die Wand des Torweges und sieht den geheimen Götzendienst (Ez. 8, 7—12); VI. er sieht, die Weiber den Tammuz beweinen (Ez. 8, 13, 14); VII. er sieht die Männer die Sonne anbeten (Ez. 8, 15—17); VIII. der Führer der strafenden Schar, der das T auf die Stirn zu machen hat (Ez. 9, 3, 7 oder 9, 11); IX. Ezechiel den Untergang Jerusalems beklagend (Ez. 9, 8); X. Ezechiel zu den Verbannten zurückversetzt (Ez. 11, 24, 25); XI. die Erweckungsvision (Ez. 37, 1—14); XII. die Tempelvision (Ez. 40).

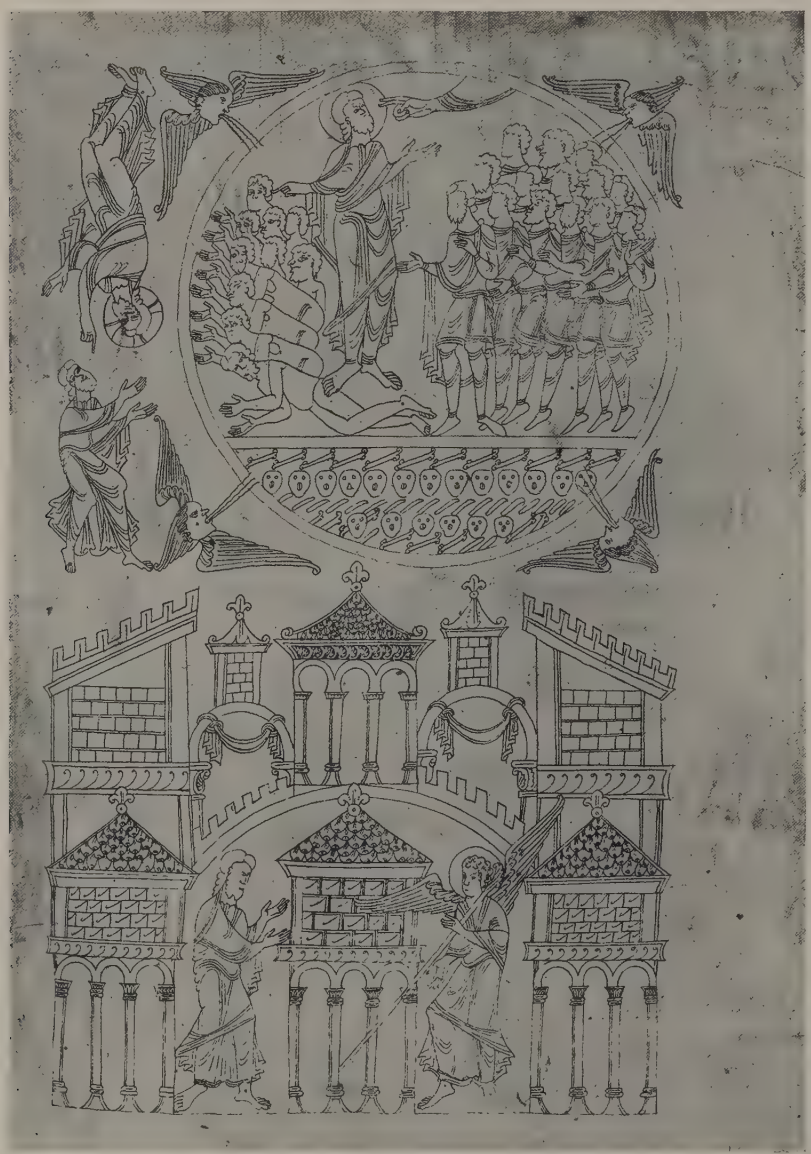


Fig. 248 Ezechielzyklus der Farfabibel III.

Der Haimokommentar.

Die Handschrift des Pariser Haimokommentars (Bibl. nat., Cod. lat. 12302) bringt uns einen dritten zusammenhängenden Zyklus zu Ezechiel[58].

[58] Der Künstler nennt sich in der Inschrift auf der ersten Illustration: Hoc pater Heldricus quod pinxerat ipse volumen, Summo pontificum Germano rite dicavit. Vgl. F. DE MÉLY, Signatures de primitifs: Revue archéologique 1911, p. 87 mit Abb. der Schlacht. Die beiden Illustrationen zu Ezechiel abgebildet bei BASTARD, Peintures et ornaments de manuscrits,

Der Kodex ist von einem Heldricus geschrieben, der Abt von St. Germain in Auxerre war und 1009 starb. Der Verfasser dieses Ezechielkommentars ist aber nicht Haimo von Halberstadt, sondern der Mönch Haimo von Auxerre, der um die Mitte des 9. Jh. in Auxerre lehrte[59].

Das erste große Bild auf Bl. 1b (Fig. 249) bringt in einem gemeinsamen Rahmen eine Reihe einzelner Szenen. Oben links ist zunächst der Prophet dargestellt, der sich bemüht, das Buch zu verzehren, das ihm die Hand Gottes von oben reicht. Daneben steht, die ganze obere Ecke des Rahmens einnehmend, das Bild der symbolischen Belagerung Jerusalems. Die Stadt wird durch eine von einem Pallisadenzaun umgebene Burg dargestellt; rechts unten erscheint der Prophet, der mit seinem Stift eben das Bild der Belagerung auf der großen Ziegelplatte — eine solche stellt das viereckige Feld dar — vollendet hat (Ez. 4, 1). Links unten steht der Prophet und hebt sein Angesicht und seinen bloßen Arm genau nach Ez. 4, 7 weissagend wider die Stadt. In der Mitte ist Ezechiel unter einem breitausladenden Dach zweimal dargestellt, wie er einmal auf der rechten, einmal auf der linken Seite ruhte. Es folgt dann am unteren Rande in vier Szenen die symbolische Darstellung des Bart- und Haarabschneidens. Zur Linken sitzt Ezechiel und schneidet sich mit einem Messer den Bart ab. Sodann wägt er vornübergebeugt in einer großen Wage die Haare sorgsam ab und legt sie in zwei Haufen auf die Erde. Ein drittes Mal ist der Prophet dargestellt, wie er einen Teil der Haare mit dem Messer zerschneidet, endlich erscheint er ein viertes Mal in einer Doppelbewegung — er wirft mit der Rechten

Fig. 249. Ezechielzyklus aus dem Haimokommentar I (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 12302).

pl. 225 u. 225 (nach der Zählung bei L. DELISLE, Les collections de Bastard d'Estang à la Bibliothèque nationale, p. 251), drei Szenen daraus bei LOUANDRE, Les arts somptuaires.

[59] Daß die unter dem Namen Haimos gehenden Kommentare dem gelehrten Haimo von Auxerre zuzuschreiben sind, hat schon E. RIGGENBACHER, Die ältesten lateinischen Kommentare zum Hebräerbrief: Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons VIII, 1, Leipzig 1907, festgestellt. W. Neuß hat in einem ausführlichen Exkurs zu seiner Schrift über das Buch Ezechiel erwiesen, daß der bislang verloren geglaubte, nur von Trithemius und Sixtus von Siena erwähnte Kommentar Haimos zu Ezechiel eben in jener Pariser Hs. erhalten sei. Die Pariser Hs. ist irreführend bezeichnet als Commentarius Haymonis episcopi Halberstadensis in Ezechielem.

die Haare in das Feuer, das in der Mitte einer Stadt brennt (Ez. 5, 2), mit der Linken streut er die anderen in den Wind.

Die zweite große Miniatur auf Bl. 2a (Fig. 250) ist einheitlicher komponiert. Zuoberst ist das Haus des Propheten dargestellt, in dem er in der Mitte der Ältesten sitzt (Ez. 8, 1), die Hand des Herrn legt sich von oben auf sein Haupt. Darunter ist, das ganze übrige Feld ausfüllend, eine Darstellung der Götzendienerei im Tempel von Jerusalem gegeben. Die Stadt ist durch einen Mauerring mit hohen Türmen umgeben, der Tempel durch ein kompliziertes und reichgegliedertes Gebäude von der Gestalt einer Basilika mit Querschiff. Am Rande rechts erscheint der Prophet, über ihm die Herrlichkeit des Herrn in einem kleinen Medaillon (Ez. 8, 4). Ezechiel wird von dem Engel, der ihn geführt hat, auf das Götzenbild hingewiesen, das auf einem Sockel vor dem Tore steht. Daneben ist der Prophet noch zweimal dargestellt, zuerst wie er eingetreten ist und dann, wie er durch die Wand des Tempels sich ein Loch hindurchgegraben hat. An der Wand darüber sind die Bildnisse von allerlei Würmern und Tieren angebracht (Ez. 8, 10), und eine Schar von Männern huldigt ihnen, die Weihrauchfässer schwingend. In der Mitte endlich ist wieder ein nacktes Götzenbild aufgestellt, das Bild des Thamus-Adonis (Ez. 8, 14), vor ihm am Boden wehklagende Frauen. Daneben, zwischen der Halle und dem Altar im Allerheiligsten eine Schar Männer, die dem Altar den Rücken kehren (Ez. 8, 16).

Fig. 250. Ezechielzyklus aus dem Haimokommentar II.

Schon die Aufzählung dieser verschiedenen früheren Darstellungen und ihr Vergleich mit dem rheinischen Zyklus zeigt uns: das Muster von Schwarzrheindorf ist nicht selbständig, nicht unabhängig von der Tradition. In der Einteilung der Szenen, so bei der Haarschur, schließt er sich ersichtlich einer älteren Vorlage an — man vergleiche die vier Felder im südlichen Kreuzarm mit den vier Einzelfiguren unten auf dem ersten Bild im Pariser Haimokommentar. Bis auf einzelne Bewegungsmotive ist die Vorlage aufgenommen und übersetzt. Dabei stimmt keiner von den drei Zyklen in den Bilderhandschriften direkt mit dem von Schwarzrheindorf überein. Wir dürfen eine Vorlage in einem der Musterbücher annehmen,

vielleicht auf Grund einer noch älteren Fassung des Bilderkreises. Überraschend zeigt sich, wie selbst hier bei einem scheinbar so fremdartigen und so seltenen Zyklus doch eine feste ikonographische Tradition besteht. Das Verdienst des Künstlers, der nun diesen gegebenen Zyklus in Schwarzrheindorf verarbeitete, ist dabei nicht geringer, weil er eine Vorlage vor Augen hat. Gerade dieser gegenüber dürfen wir die Klarheit seiner Disposition, die Sicherheit seiner Cäsuren, die Kunst, mit der er den Stoff in fünf Kapitel einteilte, die jedes einen besonderen Charakter zeigen, ganz geschlossen erscheinen, nur um so höher einschätzen. Er erweckt den Eindruck, als ob die Visionen des Propheten eigens als laufender Text für die komplizierten Gewölbefelder der Schwarzrheindorfer Kirche geschaffen wären.

Die Malereien in der Oberkirche.

Dekorationssystem.

Bei der letzten Restauration der Kirche durch Arntz in den Jahren 1902/03 wurde auch die dekorative Malerei in Langschiff und Vierung der Oberkirche aufgefunden und zum Teil wieder hergestellt. Der leitende Architekt berichtet darüber: In den drei Langschiffjochen und in der Vierung wurde die erste tektonische Bemalung der Wand- und Gewölbeflächen sorgfältig aufgedeckt und in der ursprünglichen Maltechnik (in Kalkfarbe mit Milchzusatz) ergänzt. Der marmorartig geglättete Malgrund fand sich an den Wandflächen gut, an den Gewölbeflächen leidlich erhalten und bedurfte nur stellenweise einer Ergänzung. Im Gegensatz zu dem figurenreichen Wand- und Gewölbeschmuck des Chores ist die malerische Behandlung des Langhauses und der Vierung in ihrer einfachen, aber wirkungsvollen Erscheinung wieder zur Geltung gekommen: Pfeiler, Gurt- und Schildbogen in grauer Quadereinteilung mit weißen Fugen, die Gewölbekappen mit schwarzer Umrißlinie abgetrennt; die Profile der Kämpfergesimse sind abwechselnd grau, rot, gelb gestrichen, während die trennenden Plättchen auf der im Lichte liegenden Seite durch Weiß, auf der Schattenseite durch Schwarz hervorgehoben sind. An der als Himmelsgewölbe gekennzeichneten Vierung sind die in drei konzentrischen Kreisen regelmäßig angeordneten Luftlöcher wieder geöffnet und durch sternförmige Strahlen hervorgehoben worden. An den Wandflächen des Querschiffes oberhalb der durchlaufenden Bank ist auf nachweislich roten Hintergrund ein frühmittelalterliches Teppichmuster wieder aufgemalt, während für die beiden Seitenwände des Chores, welche [im unteren Teile] keine Farbspuren zeigen, Teppiche aus naturfarbenem Leinen mit Aufnäharbeit angefertigt wurden. Auf den Wänden des Langschiffes, auf welchen ebenfalls keine bestimmte Bemalung nachzuweisen war, ist in etwa 2 m Höhe ein tuffsteinfarbiges Schichtmuster aufgemalt worden [60].

Im Choroblongum sind die Schäfte der das Kreuzgewölbe tragenden Ecksäulen aus schwarzem Schiefermarmor, die Kapitelle rot grundiert, ihre Skulpturen vergoldet, die Kämpferprofile gleich denen der Pfeilerdeckplatten der Vierung grau-gelb-rot-grau gestrichen. Die beiden Schildbögen der Seitenwände haben blaue Kanten, ihre Laibungen auf gelb und rot eingefaßter schwarzer Bahn ein blauweißes Zickzackband, die Stirnseiten sind der Karte entlang ebenfalls mit einem roten und gelben Streifen eingefaßt, darüber läuft auf schwarzem Grunde eine aus nebeneinandergestellten verschlungenen blaugrün-rot-gelb-weißen Blättern gebildete Ranke. Dieselbe Dekoration wie die Schildbögen zeigt der Stirnbogen der Apsis.

Die beiden Wände des Choroblongums und die Apsis werden in Höhe von etwa $2^1/_2$ m durch einen breiten perspektivischen gelb-grün-rot-blau-braunen, unten und oben von einem gelben und roten Streifen eingefaßten Mäanderfries wie in der Unterkirche in eine untere unverzierte und eine obere ausgemalte Zone geteilt. Die Verteilung der Malereien dieser oberen Zonen ist auf den Wänden des Choroblongums durch das Vierpaßfenster gegeben, das die obere Hälfte derselben zwischen der Kapitälhöhe und den Schildbögen einnimmt. Es zeigt in der Laibung auf schwarzer, von

[60] Arntz i. d. Zs. f. christl. Kunst 1904, Sp. 193. — Über die Deutung der Gemälde zusammenfassend: P. Ildefons Herwegen, Der Gemäldezyklus in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf, Anhang II zu Neuss, Das Buch Ezechiel, S. 308.

rotem und gelbem Streifen gefaßter Bahn eine blau-weiß-grün-gelbe Blattwelle, an der Stirn zieht sich ein rot gefaßter schwarzer mit bukettförmig ineinandergesteckten weißen Lilien gefüllter Rahmen herum. Ein schmaler rotgerandeter weißer Inschriftstreifen, der von den Schildbogen aus etwas oberhalb der unteren Nasen die Umrahmung der Vierpässe trifft, trennt die unteren Malflächen von den oberen leeren Zwickeln. Beide sind blau grundiert und mit breitem grünem Rahmen eingefaßt. Etwas höher als auf den Chorwänden trennt in der Apsis ein gleicher, schmaler, rot gefaßter weißer Inschriftstreifen, der das Vierpaßfenster der Stirn in der Mitte trifft, Zylinder- und Kuppelfläche, die beide wiederum blau grundiert und mit breitem grünem Rahmen eingefaßt sind. Der Kante des Apsisbogens entlang zieht sich innen durch die Kuppel ein jederseits von einem blauen und roten Streifen eingefaßtes weißes Schriftband.

Figürliche Darstellungen.

Die figürlichen Darstellungen sind folgende: In der Apsis: In der Kuppel: Christus als Weltrichter, von vier Heiligen umgeben und von Erzbischof Arnold von Köln und seiner Schwester Hedwig, Äbtissin von Essen, verehrt; auf der Zylinderwand darunter: zehn stehende männliche Heilige und ein Engel in Halbfigur — im Choroblongum: Auf den Seitenwänden: im Norden Johannes auf Patmos, im Süden die Darbringung Jesu im Tempel; auf dem Kreuzgewölbe: um ein von zwei Engeln getragenes Medaillon (des Lammes) vier Chöre von Seligen um Christus, Maria und Ecclesia.

Apsis. Taf. XXI. — Abb. aus'm Weerth, Taf. XXXIII. — Clemen, Taf. 22. In der Kuppelkappe: Christus als Weltrichter, von vier Heiligen umgeben und von Erzbischof Arnold von Köln und seiner Schwester Hedwig, Äbtissin von Essen, verehrt.

In der Kuppelkappe über dem Vierpaßfenster thront in kreisförmiger Mandorla mit grün-rot-gelbem Rand Christus als Weltrichter, en face. Er sitzt auf einer lehnenlosen, mit einem grünen Kissen belegten Bank von gelbem Holz, deren Sitzplatte links und rechts von einer Säule getragen wird. Die Füße stehen auf einem zweistufigen Postament, das vor den an der Vorderseite mit rotbraunem Tuch behängten Thron geschoben ist. Das Haupt zeigt den konventionellen bärtigen Typus mit langem, in der Mitte gescheiteltem Haar mit kleinen Stirnlöckchen, der mit Blattwerk verzierte goldrote Nimbus enthält das Kreuz, die antikisierende Gewandung besteht aus dem hellroten Untergewand, blaßblauem Obergewand und dunkelrotem Mantel. Die Rechte ist vor der Mitte der Brust erhoben und mit der Innenfläche nach außen gedreht. Die Linke ruht auf dem grüngeschnittenen Buch des Lebens, das aufrecht auf dem linken Oberschenkel steht. Der Grund des Buchdeckels ist rot, das gotisierende Blattornament wie das Kissen und das Suppedaneum des Thrones grün. Auf diesem Postament umschließt die bloßen Füße Christi ein weiter, ovaler, vorn mit drei Lilienzacken geschmückter Reif. Aus'm Weerth vermutet darin entweder „einen Hinweis auf die potestes magna und majestas Domini, in welches nach Luk. 21, 2 der Menschensohn am jüngsten Tage wiederkehren wird" oder „eine jener Kronen, welche nach Apok. 4, 10 die 24 Ältesten vor dem Throne niederlegen", auch erinnert er an einen ganz ähnlichen Reifen auf der Darstellung in der Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont[61]. Die Mandorla umgeben die vier Evangelistensymbole. Im nördlichen Feld oben schwebt in Halbfigur auf einer Wolke der Engel des Matthäus in weißem, grau laviertem Gewand und hält ein Buch in beiden Händen; unten der nach links schreitende geflügelte Löwe des Markus mit gelbem Leib, er hält ein Buch zwischen den Vorderpranken. Im südlichen Feld oben: der Adler des Johannes, ebenfalls mit gelbem Leib, das Buch in den Fängen haltend; unten der geflügelte Stier des Lukas mit rotbraunem Leib, nach rechts schreitend und mit den Vorderpfoten sein Buch umfassend. Die Flügel sind bei sämtlichen Symbolen grauweiß, am Rande rot.

Im nördlichen Feld stehen in der Ecke über dem Bandstreifen auf dem grünen Grunde zwei männliche Heilige, dem thronenden Christus zugewendet. Der äußere, bartlos, in geistlicher Tracht, weißer Alba und weißer Tunika mit roter Vorderbahn und rotem Saum und Kragen, die Linke ist erhoben, die Rechte schultert eine Palme — Stefanus im Gewande der Diakonen. Rechts von ihm hebt ein bärtiger

---

[61] Vgl. Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 89. — Abb. bei Aldenkirchen, Die mittelalterliche Kunst in Soest, Taf. II, S. 16. Ausführlich Friedr. Witte i. d. Zs. f. christl. Kunst XVIII, S. 355. — Über den Reifen noch I. Herwegen a. a. O. S. 318.

Mann in braunem härenem Untergewand und weißem blauschattiertem Mantel beide Hände zum Herrn empor — Johannes der Täufer.

Im südlichen Feld, symmetrisch zu den vorigen angeordnet, ebenfalls zwei heilige Männer. Der am Rande bartlos, in geistlicher Tracht, weißer grünschattierter Alba, roter Tunika, weißer Dalmatika (?). Die ganze Gewandung ist unverstanden restauriert. In der Linken hält er ein Buch, in der Rechten nach aus'm Weerth, der hier den hl. Diakonen Laurentius erkennt[62], ehedem eine Palme. Links vor ihm ein bärtiger Heiliger mit langem Haar und bloßen Füßen, die Rechte ist erhoben, die Linke schultert ein kreuzgeschmücktes Szepter, seine antikisierende Kleidung, Gewand und Mantel, ist weiß — nach aus'm Weerth trotz des Fehlens der Schlüssel der Apostel Petrus, nach Analogie des Reliquiars von Zell a. d. Mosel[63] und der Wandmalerei von S. Patroklus zu Soest[64], wo Petrus mit demselben Kreuzstab, ohne Schlüssel erscheint, endlich wieder der Wandmalerei in der Kilianskirche von Lügde bei Pyrmont, wo Petrus mit Kreuzstab und Schlüssel erscheint.

Zu Füßen des Weltrichters, links und rechts von den Stufen seines Thrones ist je eine kleine Gestalt in schwebender, liegend gedachter Stellung angebracht, links ein bartloser Bischof mit weißer Mitra und Alba, roter Kasel und Pallium, rechts eine Äbtissin in weißem Gewand und Kopftuch, rotem Mantel. Bei beiden fallen die Ärmel lang und weit von den anbetend erhobenen Armen herab. Es sind die Darstellungen: Erzbischof Arnold von Köln und seine Schwester Hedwig, Äbtissin von Essen, der Erbauer der Kirche und ihre Verwalterin. Der um das ganze Gewölbefeld laufende Streifen enthält die von aus'm Weerth ergänzten Reste eines leoninischen Hexameters: ..... [filium] v [nigenitum, ignomi] NI [a] OPERTVM·Y·IN·MVNDVM·MISIT·QVEM·VICTA·MORTE·REVISIT.
eine freie Umschreibung der Stellen Joh. 3, v. 17: „Non enim misit Deus Filium suum in mundum, ut judicet mundum, sed ut salvetur mundus per ipsum" und Epist. Joh. I, cap. 4, 9: „In hoc apparuit charitas Dei in nobis, quoniam Filium suum unigenitum misit Deus in mundum, ut vivamus per eum". Unter der Darstellung auf dem, Zylinder und Kuppel trennenden weißen Streifen die Schriftreste: ....
..... A ... LEO ..... RO .... E .... T ..... links vom Fenster,
..... O .. IORET .... LEO ... T .... E . E ... rechts vom Fenster.

Auf der Apsiswand darunter: Zehn stehende männliche Heilige und ein Engel in Halbfigur. Nördlich vom Fenster befinden sich fünf männliche Heilige, stehend en face. In der Reihenfolge vom Rand gegen das Fenster zunächst ein bartloser in antikisierendem Gewand, weißem, blauschattiertem Kleid und rotem Mantel, in der Rechten eine Palme, in der Linken eine Salbenbüchse haltend, durch die Überschrift in (späterer?) Minuskel dann gekennzeichnet als S. Damianus. Die folgende Gestalt gleicht ihm in Haltung, Tracht und Attributen, nach der Überschrift coss der andere heilige Arzt S. Cosmas. Diesem folgt ein bärtiger Krieger in rotem Mantel, barhaupt wie alle, in der Rechten den aufgestellten Speer haltend, die Linke auf den gewölbten rotgerandeten und -gebuckelten Rundschild gestützt, in weißem, graublau schattiertem Rock und Panzer (Leder?), gelben Schuhen und gelben (Leder-)Hosen an den Oberschenkeln. Nach der Inschrift darüber EVST ...., S. Eustachius. Neben ihm ein zweiter Krieger, ohne Bart, das Schwert mit der Rechten geschultert, die Linke hält den kleinen Rundschild vor der Seite. Der Panzer ist gelb, Rock und Beinkleider weiß, Mantel und Schild rot. Die Kleidung ist unverstanden restauriert. Die Überschrift ist erloschen. Aus'm Weerth nimmt an, daß dieser Krieger ebenso wie der folgende Heilige, dem auch die Überschrift fehlt, wie Eustachius dem Kreise der 14 Nothelfer angehören. Der letzte in der Reihe ist ein bärtiger Mann in antikisierender Gewandung, weißem Kleid, rotem Mantel, der linke Arm ist ganz vom Mantel verdeckt, im rechten Arme, halb vom Mantel verhüllt, trägt er, wenn der Restaurator hier richtig ergänzt hat, eine gelbe Scheibe.

Südlich vom Fenster stehen ebenfalls fünf stehende männliche Heilige en face. Der erste beim Fenster, ein bärtiger Krieger, hält in der Rechten den aufgestellten Speer, die Linke umfaßt das lange, aufgestützte Schwert an der Scheide. Der Panzer gelb wie bei den vorigen, der Rock weiß, blau schattiert, der Mantel rot. Nach der Überschrift MAU S. Mauritius, der Anführer der thebäischen Legion. Ihm folgt

---

[62] Stefanus war nach der Weiheinschrift (s. o. S. 271) Hauptpatron des rechten Seitenaltars der Unterkirche, hatte also bestimmte Beziehungen zu Schwarzrheindorf, Laurentius Hauptpatron des linken Seitenaltars.

[63] Abb. b. AUS'M WEERTH, Kunstdenkm., Taf. LIV, Fig. 7.

[64] HERM. SCHMITZ a. a. O., S. 20, Taf. III.

ein zweiter Krieger, ebenfalls bärtig, die Rechte hält den Speer, die Linke rafft den weißen, graublau schattierten Mantel, den er über gelbem Panzer und weißem Rock trägt. Nach der Überschrift CASS S. Cassius.

Ein dritter Krieger, ohne Bart, seine Linke hält das Schwert an der Scheide vor der Brust, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger liegt am Griff und entblößt aufwärts ziehend einen Teil der Klinge. Sein Panzer ist gelb, der Rock weiß, der Mantel an den Armen mit zwei Bändern gehalten, rot. Nach der Überschrift FLOR ...., S. Florentius. Der vierte, ebenfalls ein Krieger, bärtig, hält mit der Rechten den aufgestellten Speer und stützt die Linke auf den sehr hohen Langschild, er trägt über weißem, offenbar vom Restaurator nicht verstandenem Rock einen weißen Panzer und gelben Mantel. Wie die Überschrift MALVSI .. sagt: S. Malusius. Die Reihe beschließt ein bartloser Heiliger in antikisierendem Gewand, rotem Mantel über weißem blauschattiertem Kleid. Die Rechte ist erhoben, die Linke schultert die Palme des Märtyrers, nach der Überschrift IPOL ... S. Hippolytus. Die Zusammenstellung der Heiligen an dieser Stelle gibt die verschiedenen Beziehungen sowohl des Erzbischofs Arnold wie seiner Schwester Hedwig zu benachbarten Klöstern und Stiftern. Die heiligen Ärzte Cosmas und Damian sind Kirchenpatrone von Essen, S. Hippolytus ist der Patron von Gerresheim, der Klöster, die der Äbtissin Hedwig unterstanden. Die drei Thebäer Cassius, Florentius und Malusius sind die Patrone des Cassiusstiftes in Bonn. Es liegt nahe, daß eine enge Beziehung der Schwarzrheindorfer Kirche zu diesem Stift bestand; der Erneuerer des Cassiusmünsters, der Archidiakon Gerhard, war ja nach der Weihinschrift bei der Einweihung der Kirche zugegen. S. Mauritius endlich weist vielleicht auf Beziehungen zu der alten Mauritiuskirche im benachbarten Köln hin, den unbezeichneten Krieger(?) möchte man dann auch für einen Heiligen der thebäischen Legion, und zwar für S. Gereon erklären, dessen Kirche ja Erzbischof Arnoldus seine besondere Sorgfalt zuwandte.

Fig. 251. Schwarzrheindorf. Nordwand des Ostarmes in der Oberkirche.

Unmittelbar unter dem Vierpaßfenster ist die Halbfigur eines Engels aufgemalt, der mit beiden Händen ein Spruchband mit erloschener Inschrift vor sich hält. Er trägt ein graublau schattiertes Gewand, mit einem Gürtel um die Hüften, und roten Mantel; die Flügel sind gelb.

Auf den Seitenwänden des Chores: Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXIV. — CLEMEN, Taf. 22. Der Altar in der Concha der Oberkirche ist nach der Steininschrift der Unterkirche durch Bischof Otto von Freisingen konsekriert zu Ehren der Mutter des Herrn, der Jungfrau Maria und des Evangelisten Johannes. Diese beiden Heiligen haben, dem Herkommen widersprechend, keine Stelle zur Seite des thronenden Heilandes gefunden, dagegen hat der Künstler die beiden Seitenwände des Chorraumes benutzt, um auf denselben je eine Szene aus dem Leben der Maria und des Johannes zur Darstellung zu bringen.

1. Nordwand des Chores, Evangelistenseite: Johannes auf Patmos (Fig. 251). In der Mitte unter dem Fenster sitzt auf einem vom grünen Rande ausgehenden Hügel nach rechts

Fig. 252. Schwarzrheindorf. Südwand des Ostarmes in der Oberkirche.

eine jugendliche Gestalt, bartlos, ganz nimbiert, mit blonden Locken, bekleidet mit weißem, blauschattiertem Mantel und Schuhen, auf einen Stock gestützt. Rechts vor ihm steht ein großer, von weißen Flammen durchzüngelter roter Busch, darin eine männliche Halbfigur en face, mit Bart und Nimbus, in weißem blauschattiertem Gewand und rotem Mantel, deren Rechte ausgestreckt ist, und deren Linke ein Spruchband mit erloschener Inschrift hält. Im Rücken des Sitzenden steht links neben einem „Baumstumpf", der in Wirklichkeit wohl ein Spruchband ist, ein Krieger in der Waffenrüstung der Zeit: Waffenrock, Schwertgurt, Beinkleider weiß, auf dem Haupt eine spitze Helmhaube, die Halsberge bis zum Mund heraufgezogen, auf dem Rücken trägt er den großen dreieckigen Langschild mit rot gestrichener Innenseite, die Rechte hält den Speer, die Linke ruht auf dem Schwertgriff. Der mit einem Armband am linken Handgelenk verbundene Haken, der vom Gelenk gegen das Spruchband („Baumstumpf") läuft, scheint ein Stück des Schildriemens. Auf dem Bande vom Fenster zum Bogen über ihm die Inschrift PORTARIVS .....

Aus'm Weerth sah schon in der Szene eine Erscheinung Christi vor dem auf Patmos verbannten, von „Portarius" bewachten Evangelisten Johannes. Die weiteren Buchstaben am entgegengesetzten Ende der Bandfläche ..... NIS . A . V ... geben zu einem Deutungsversuch keinen genügenden

Anhalt[65]. P. Ildefons Herwegen hat den Versuch gemacht, die Erscheinung des Johannes an dieser Stelle in Verbindung mit dem Portarius aus der Bestimmung der Oberkirche als Nonnenchor abzuleiten. Die Szene stellt nach ihm das weltferne Leben jungfräulicher Innerlichkeit dar, der ritterlich gewappnete Portarius verkörpere die klösterliche Klausur, das eigentliche ikonographische Rätsel der Gruppe ist aber damit noch nicht gelöst[66].

2. Südwand des Chores, Epistelseite: Darbringung Jesu im Tempel. (Fig. 252.) In der Mitte steht unter dem Vierpaßfenster ein Altar in Kastenform; ihm zugewendet, links davon im östlichen Feld ein bärtiger Mann in weißem blauschattiertem Gewand und rotem, über den Kopf gezogenem Mantel; die Linke ist nach vorn ausgestreckt, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger vor der Brust lehrend erhoben. Im westlichen Feld steht vor dem Altar, diesem zugewendet, eine Gruppe von drei Gestalten: ein nimbierter, bärtiger Mann in weißem blauschattiertem Gewand und rotem weißgefüttertem Mantel faßt den links vor ihm stehenden, mit dem Kreuznimbus gezierten Jesusknaben — er trägt braune Beinkleider und kurzen weißen blauschattierten Rock mit weißem Gürtel — von hinten an die linke Schulter und führt ihm mit seiner Rechten die Arme nach vorne. Offenbar wird der Knabe dem Manne auf der anderen Seite des Altars zugeführt. Rechts neben den beiden steht eine nimbierte Frau in weißem blauschattiertem, bis auf die Füße reichendem Gewand, dunkelviolettem, die Arme verhüllendem Mantel mit hellblau kariertem Grund und breiten, weißen Querstreifen und goldenen Säumen, sowie weißem blauschattiertem Kopftuch. Über ihr auf dem vom Fenster zum Bogen gehenden Rand die Schriftreste: ..... R .... VM.

Da der Knabe den Kreuznimbus trägt, so hat aus'm Weerth schon die Szene trotz der befremdenden Größe des Knaben als die Darbringung Jesu im Tempel gedeutet. In dem bärtigen Mann ohne Nimbus hinter dem Altar sieht er den greisen Simeon, dem auf der anderen Seite Joseph den Jesusknaben zuführt. Der geschlossene Mantel Marias sollte, wie aus'm Weerth meint, vielleicht nach Auffassung des Künstlers die symbolische Bedeutung haben, daß erst nach Darbringung des Reinigungsopfers (Levit. 12, 8) die Wöchnerin sich wieder in freier Weise dem Verkehr zeigen dürfe"[67]. Nun hat P. Ildefons Herwegen einen Weg aus den vorhandenen Schwierigkeiten gezeigt, — nach ihm habe der Künstler die Darstellung Jesu im Tempel in den Formen des liturgischen und zugleich rechtssymbolischen Aktes der Oblatio pueri veranschaulicht, wie sie im 59. Kapitel der Regel des h. Benedikt verordnet ist. Freilich fehlt dann noch ein wesentliches Charakteristikum: die Hand des von seinen Eltern dargebrachten Kindes soll in das Altartuch eingewickelt sein und die beiden Hände des Sohnes sollen Opfergaben halten. Obwohl diese notwendigen Einzelheiten fehlen, möchte man doch annehmen, daß dem Maler der altbekannten Darstellungsszene hier gleichzeitig die Bestimmung der Benediktinerregel vorgeschwebt habe, die ja auch bei der consecratio virginum üblich war[68].

Das Kreuzgewölbe des Chores. (Fig. 253). Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXV—XXXVIII. — CLEMEN, Taf. 23. Im Scheitel ein von zwei Engeln getragenes Medaillon; in

---

[65] Vgl. AUS'M WEERTH, a. a. O. S. 14: „Die ganze Darstellung scheint auf einer uns unbekannten Legende zu beruhen, da die Offenbarung selbst weder von einer ähnlichen Flammenerscheinung des Herrn berichtet, noch auch den Namen des dem h. Johannes beigegebenen Wächters uns mitteilt."

[66] P. ILDEFONS HERWEGEN, Der h. Johannes auf Patmos in der Pfarrkirche zu Schwarzrheindorf: Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein XC, 1911, S. 132. Die Anwesenheit des h. Johannes an dieser Stelle erklärt sich doch zunächst aus seiner Stellung als Patron des Altars der Oberkirche — dieser Altar aber war geweiht, lange ehe die Kirche in eine Nonnenklosterkirche umgewandelt ward. Sollte die Inschrift nicht ganz richtig ergänzt sein? Vielleicht stand statt [PORT]ARIUS hier [OSTI]ARIUS. Das Wort bezeichnet ursprünglich eine militärische Charge, dann eine kirchliche; es erscheint schon auf einer Inschrift des 3. Jh. in Arles. Vgl. AD. HARNACK i. d. SB. der preuß. Akad. d. Wiss. phil. hist. Cl. XXIX, 1910.

[67] AUS'M WEERTH, S. 14. — H. J. OPFERGELT, Die Doppelkirche zu Schwarzrheindorf, S. 73 denkt scheinbar an einen Vorwurf aus der apokryphen Evangelienliteratur. Vgl. dazu I. HERWEGEN bei NEUSS S. 309 Anm. 1.

[68] P. ILDEFONS HERWEGEN, Die Darstellung Jesu im Tempel in der Pfarrkirche zu Schwarzrheindorf: Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein LXXXVI, 1908, S. 161. Die Benediktinerregel bei MIGNE, Patrologia LXVI, p. 839: Si quis de nobilibus offert filium suum Deo in monasterio, si ipse puer minori aetate est, parentes eius faciant petitionem et manum pueri involvant in palla altaris et sic eum offerant. Aus einem Engelberger Pontificale d. 12. Jh. führt Herwegen an, daß auch bei den Nonnenklöstern dieser Oblationsritus bestand. Nachtrag i. d. Ann. 89, S. 116 unter Verweis auf die Evangelienerklärung der h. Hildegard. — Zusammenfassend im Anhang zu NEUSS S. 308.

den vier Gewölbekappen vier Chöre von Seeligen, zwei um Christus, je ein Chor um Maria und Ecclesia. Das Medaillon, das ursprünglich den Mittelpunkt der ganzen Komposition gebildet hatte, ist heute leer, der Restaurator hatte hier keine Spuren von Figuren gesehen. Ursprünglich befand sich hier aber sicherlich das Lamm Christi, nach Apokalypse 5, v. 6, das nach dem ganzen Zusammenhang hier als Thema notwendig ist. Zwei schwebende Engel in bewegten Gewändern halten das Medaillon.

Fig 253. Schwarzrheindorf. Malerei im Chorhausgewölbe der Oberkirche.

1. Nordkappe. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXV. In der Mitte steht auf einer welligen Erhöhung des grünen Rahmens Christus en face mit Kreuznimbus, in weißem blauschattiertem Gewand und rotem Mantel, die Rechte erhebend, in der Linken ein Spruchband haltend, auf dem aus'm Weerth die von ihm auf Apokalypse 7, 13 f. bezogenen und demgemäß ergänzten Schriftreste: (13. Et respondit unus de senioribus, et dixit mihi: Hi, qui amicti sunt stolis albis) [qui sunt et unde] VENERUNT (?14. Et dixit illi: Domine mi, tu scis. Et dixit mihi:) [hi sunt qui venerunt de tri]BV[latione magna] (et laverunt stolas suas, et dealbaverunt eas in sanguine Agni).

Im westlichen Zwickel stehen, Christus zugewandt, zwei nimbierte bärtige Männer in weißen, blauschattierten Gewändern und roten, gelbgesäumten Mänteln, mit bloßen Füßen. Der vordere hat die Hände anbetend erhoben, der hinter ihm legt die Linke an die Brust und weist mit der Rechten abwärts. Im östlichen Zwickel entsprechend drei nimbierte Männer, der vordere Mann mit erhobenen Händen, bärtig, die beiden anderen bartlos. Der erste trägt über rötlichem Gewand einen roten Mantel, der folgende unter weißem, blauschattiertem Mantel rotes Gewand, vom dritten ist nur der rote Mantel sichtbar.

2. Südkappe. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXVI. In der Mitte Christus, in Tracht und Haltung wie im gegenüberliegenden Felde. Auch hier hält er in der Linken ein Spruchband, auf dem aus'm Weerth die dem oben angeführten 14. Verse der Apokalypse VII entlehnten Worte las und wiederherstellen ließ:

LAVERVNT STOLAS SVAS IN SANGVINE AGNI. Im östlichen Feld eine geschlossene Gruppe von sechs bartlosen nimbierten Männern in zwei Reihen, Palmen in der Rechten hochhaltend, an ihrer Spitze als siebenter ein bärtiger Bischof mit weißer dütenförmiger Mitra, Humerale, Alba und Tunika, und gelber Kasel mit Stola, der die Linke anbetend erhebt. Von den übrigen tragen die beiden vorderen, ganz zu sehenden rote Mäntel über weißem Gewand.

Im Westfeld eine korrespondierende Gruppe von sechs Männern, soweit zu erkennen, alle in geistlicher Tracht. Die drei vordersten bärtigen tragen Mitren — die des ersten hat wie die des Bischofs auf der anderen Seite die Form eines abgestumpften Kegels, — Schultertücher, Alben, Tuniken, Kaseln und Stolen, also das vollständige Gewand der Bischöfe, die drei folgenden sind bartlose Diakonen in Alba und Kasel mit Humerale. In der vorderen Reihe erhebt der erste Bischof die Rechte, der zweite hält einen Bischofstab, der dritte ein Manipel (?) in derselben Hand, der vordere Diakon ein Buch im linken Arm. Auf dem roten Gratstreifen rechts stehen unten die Schlußbuchstaben EI.

Der eine dieser beiden Chöre ist durch die Palmen als Märtyrer charakterisiert, in dem anderen sieht aus'm Weerth Bekenner, ihre Attribute kennzeichnen sie als heilige Bischöfe und Diakonen. Zu Häupten des Heilandes schwebt hier der zweite der die Mandorla des Scheitels haltende Engel.

3. Ostkappe. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXVII. In der Mitte steht eine Frau mit Nimbus in rotem Gewand und hellerem rotem Mantel mit bloßen Füßen, in ihrer Rechten hält sie einen in großen Blättern endigenden Zweig, aus ihrer Linken hängt ein breites Spruchband herab, auf dem aus'm Weerth las und ergänzte: BEATA [me dicent omnes] GENE[ratione]S QVIA [respexit] HVMILITATEM MEAM. Die Stelle ist offenbar ein Stück aus dem bekannten Preisgesang, den nach Luk. 1, 46 ff. Maria anstimmte, als sie beim Besuch ihrer Base Elisabeth von dieser als die Mutter ihres Herrn erkannt wurde. Der Passus der Vulgata lautet: Magnificat anima mea Dominum, ... (v. 48) quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes. Wir haben demnach in der mittleren Figur die Jungfrau Maria zu sehen. Sie hält in ihrer Rechten einen grünen Zweig, den aus'm Weerth deutet als ein Reis vom Baume des Lebens im Paradiese, der seit Adams Fall den Menschen entzogen war (1. Mos. 3, 22), und dereinst die Seligen mit seinen Früchten erquicken wird, wenn sie das Paradies wiedergewinnen (Offenb. 2, 7 u. 22, 2)[60]. Rechts und links von ihr, ihr zugewendet, steht je eine jugendliche, bartlose, nimbierte (männliche?) Gestalt, die links mit langen, die rechts mit kurzen Locken, in langem, auf die bloßen Füße reichendem Gewand, bei der Gestalt rechts um die Hüften gegürtet, und rotem Mantel, bei der rechten mit Agraffe auf der rechten Schulter zusammengehalten. Die letztere legt ihre Rechte vor die Brust und hält in ihrer Linken ein nach unten fallendes leeres Spruchband. Ein solches hängt auch der anderen Gestalt aus der rechten Hand herab und hat die von aus'm Weerth nach Apokalypse 14, 4 ergänzten Worte: (Hi sunt, qui cum mulieribus non sunt coinquinati. Virgines enim sunt. Hi sequuntur Agnum, quocunque ierit. Hi emti sunt ex hominibus primitiae Deo et Agno). HI SEQVNT AGV QVOCVQI [er]IT [vi]RG[ines] E[nim] SVNT. aus'm Weerth hält beide Gestalten für Engel, trotzdem ihnen die Flügel fehlen, und trotzdem der in der Westkappe an entsprechender Stelle stehende Engel doch geflügelt ist.

Im nördlichen Zwickel steht eine geschlossene Gruppe von vier nimbierten, langgelockten, bartlosen Männern in glatt zu den Füßen fallenden weitärmeligen, nur mit Kopfloch versehenen Kleidern, abwechselnd weiß und rot, an ihrer Spitze als fünfter ein bartloser Bischof mit mitre cornue und Alba, weißer Tunika und roter Kasel mit Stola; er hält einen Krummstab in der Rechten. Quer über die ganze Gruppe und von ihren Händen getragen zieht sich ein Spruchband, auf dem aus'm Weerth die nicht gedeuteten Schriftreste las: ..... N ..... DE·AT ... MEM ... T ... Es sind wohl die von dem Spruchhalter genannten „Virgines", die Hundertvierundvierzigtausend, die der Evangelist singen hört wie ein neues Lied vor dem Throne (v. 3) und in deren Mund keine Lüge gefunden ward, die ohne Fehl sind (v. 5). Im südlichen Zwickel stehen in einer Reihe fünf nimbierte Frauen in langen Gewändern mit weiten Ärmeln und Mänteln, abwechselnd rot und weiß, bei den beiden Vorderen, die den Mantel übergezogen haben, ist das weiße Kopftuch der Nonne sichtbar, die drei übrigen tragen das lange Haar lose im Nacken. Sie halten vor sich das quer über die ganze Gruppe laufende Spruchband, auf dem aus'm Weerth las und ergänzte: [post te curremus in] ODORE VNGENT[orum] [t]VOR[um], wie es Cant. cant. 1, 3 heißt, vielleicht hat dem Künstler auch die andere Stelle (4, 10) des Hohenliedes vorgeschwebt, wo es zum

Preise der Jungfrau heißt: pulchriora sunt ubera tua vino et odor unguentorum tuorum super omnia aromata. Es sind die continentes, welche hier von Maria empfangen werden und Preislieder ihr zu Ehren anstimmen.

4. Westkappe. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXXVIII. In der Mitte steht en face eine nimbierte Frau mit einer roten Mütze auf dem offenen, plissierten, langen Haar in glattfallendem dunkelviolettem, kariertem Gewand mit Hüftgürtel und gelbgesäumtem rotem, in den Rücken fallendem, vor der Brust durch Agraffe zusammengehaltenem Mantel, der ebenfalls bis auf die nackten Füße reicht. In der Rechten hält sie einen aufgestellten Stab mit ausgezacktem Wimpel und Kreuz auf der Spitze, in der Linken ein lang herabfallendes Spruchband, auf dem aus'm Weerth las und ergänzte nach Apokalypse 19, v. 7: [gaud]EAM [us e]T [exulte]MVS (et demus gloriam ei) [qu]IA [v]ENER[unt] NV[ptiae ag]N[i] (et uxor eius praeparavit se). Da diese Stelle der Apokalypse auch im Malerbuch vom Berge Athos[69] auf die Ecclesia bezogen wird: „O Kirche, erfreue Dich im Herrn, jauchze und tanze", so unterliegt es keinem Zweifel, daß in unserer Figur die triumphierende Kirche dargestellt ist (aus'm Weerth) als die in eben dieser Stelle erwähnte und Vers 8 gepriesene uxor agni. Links von ihr (zu ihrer Rechten) steht, ihr zugewandt, ein nimbierter bärtiger Mann in weißem blauschattiertem Gewand und rotem, vor der Brust mit Agraffe zusammengehaltenem Mantel; er hat die Rechte erhoben, die Linke hält ein gerade herabfallendes Spruchband, auf dem aus'm Weerth, der ihn für einen der Ältesten (unus de senioribus, Apokalypse 7, 13) hält, las und ergänzte die bei Matth. 24, 28 und Luk. 17, 37 sich findenden Worte: VBICVQ[e fuer] IT [c]OR[pus, illic] [co]NGEGRABVNT[ur et a]QV[ilae], jene Mahnung, die Christus den Jüngern gibt, als er vom Ende der Tage und von der letzten Wiederkunft des Menschensohnes spricht, die „wie der Blitz hervorbricht im Osten und leuchtet bis Westen" (Matth. 24, 27), die Antwort auf die Frage der Jünger, wo am jüngsten Tage „einer wird angenommen werden, der andere preisgegeben" (Luk. 17, 34—35; Matth. 24, 40—41). Rechts von der Ecclesia steht ein Engel mit ausgebreiteten, weißen, rotgelblichen Flügeln, das Gesicht nach seiner linken Schulter wendend. In der Rechten hält er ein Spruchband mit den jetzt erloschenen Schriftresten: [ha]BITAT .... N .. A .... S . (nach aus'm Weerth), mit der Linken reicht er ein zweites Spruchband mit der gleichfalls nicht mehr zu ergänzenden Inschrift: ...) ENE .... [VIDE NE feceris? Apok. 22, 9; 19, 10] einen im Nordzwickel stehenden, mit seiner Rechten danach greifenden oder weisenden nimbierten bärtigen Manne mit bloßen Füßen, in weißem, blauschattiertem Gewand und rotem Mantel, der die Linke auf die Brust legt. Im Südzwickel stehen, der Mitte zugekehrt, zwei nimbierte Gestalten, mit dem Rücken gegen den Rand des Feldes ein bärtiger Mann mit vor der Brust erhobener Rechten in Zeittracht, kurzem, weißem, blauschattiertem Rock, roten Beinkleidern, rotem, weißgefüttertem gelbgesäumtem Mantel. Neben ihm eine bartlose Gestalt in glatt auf die beschuhten Füße fallendem, dunkelviolettem, kariertem Gewand, weißem, vor der Brust mit Agraffe zusammengehaltenem Mantel, und erhebt anbetend die Linke. Neben diesen beiden Gestalten im roten Gratstreifen des Bogens die Anfangsworte: ISTI PASCVNTVR (von unten nach oben), nach aus'm Weerth „wohl eine freie Benutzung der den Genuß der Seligkeit schildernden Textstelle bei Isaias V, 17: et pascuntur agni iuxta ordinem suum", eine Auffassung, die nur dann einige Berechtigung hätte, wenn der mittelalterliche Künstler diese Stelle aus dem Weherufen des Propheten über Jerusalem ebenso in übertragenem Sinne aufgefaßt haben sollte. Zu dem Engel und den Gestalten in den Zwickeln bemerkt aus'm Weerth: „Allem Anschein nach will der Engel ebenso in den Jubel der triumphierenden Kirche einstimmen, wie er dazu die von rechts und links noch mit freudig erhobenen Händen herankommenden Heiligen zu ermuntern scheint".

Nur die Darstellungen im Nord- und Südfeld halten sich an die Bibel selbst — hier handelt es sich um die Erscheinung von Chören Auserwählter vor Christus nach Apok. 7, v. 13—14 — während der Chor der Continentes vor Maria im Ostfeld, namentlich aber die Darstellung im Westfeld keine Beziehung mehr zu einer in der Hl. Schrift gegebenen Schilderung der Vorgänge bei der Wiederkunft Christi zeigen. Nur die mittlere Gestalt des letzteren Feldes dürfte zuverlässig als Ecclesia gedeutet werden.

Der Gurtbogen zwischen Chor und Vierung. Abb. AUS'M WEERTH, Taf. XXVII und XXVIII. Der Chor und Vierung trennende, an der Stirnseite genau gequaderte Gurtbogen ist an den

[69] Malerbuch vom Berge Athos, herausgegeben von GODEHARD SCHÄFER, S. 327.

Kanten blau eingefaßt. Die Laibung ist seitlich von zwei schmalen innen gelb, außen rot gerandeten schwarzen, mit übereinanderstehenden weißen Lilien gefüllten Bahnen eingefaßt, zwischen denen von den Deckplatten der Eckpfeiler aus bouquetförmig ineinandergesteckte rot-gelb-grün-blaue Ranken nach dem Scheitel gegeneinander steigen. Unterbrochen wird diese Bahn durch fünf die ganze Breite der Laibung einnehmende Kreismedaillons, die auf (von innen nach außen) grün-rot-gelb gerandetem blauem Grunde Halbfiguren enthalten. Die mittlere ist quergestellt, so daß sie den vom Altar her Aufschauenden ansieht, von den vier anderen sind je zwei an jeder Seite in die Richtung des Bogens aufsteigend gegeneinandergestellt. Sie sind alle bartlos und tragen weißes Gewand und roten Mantel, bis auf die Figur am Südanfang des Bogens, die über einem nur am engen Ärmel sichtbaren weißen Untergewand ein weitärmeliges, offenbar um die Hüften gegürtetes gelbes Gewand trägt. Alle halten ein Spruchband in ihren Händen. Dessen Inschrift ist bei den beiden äußeren ganz, bei der mittelsten bis auf ... I .. I .. erloschen. Bei den beiden inneren las und ergänzte aus'm Weerth, bei der einen: SPERA IN DO[mino] ET FAC BONITATEM (nach Psalm 36, v. 3: „Spera in Domino, et fac bonitatem, et inhabita terram, et pasceris in divitiis ejus"), bei der anderen: FIDELIS·SERV̄[us]ET·PRVDENS·QVEM (nach Matth. 24, v. 45: Fidelis servus et prudens, quem constituit dominus super familiam suam). Die beiden unteren Gestalten haben eine Art Tuch um den Kopf, das bei der am Südanfang des Bogens fast wie eine Halsberge aussieht (beide grau). Ausgesprochen als solche wirken die Kopfbedeckungen der Gestalten in der Mitte und im oberen Nordmedaillon, bei denen sie das Gesicht ganz wie Halsbergen einhüllen. Diese beiden Gestalten tragen auf dem Kopf eine Art Sarazenenhelm, die im oberen Nordmedaillon mit einem Knopf auf der Spitze, ebenso die Gestalt im oberen Südmedaillon, auf deren Helm drei Knöpfe stehen. Sie ist deutlich durch die langen Locken als Weib charakterisiert.

Deutung.

Die in den vier Gewölbezwickeln um das Bild des Lammes aufgestellten Scharen stellen zugleich die nach Aufrichtung des neuen Jerusalems zur Wiedervereinigung Berufenen dar, geben also hier auch eine Fortsetzung des leitenden Gedankens in der malerischen Ausschmückung der Unterkirche. Man könnte an Matth. 24, v. 30, 31 denken, an die Auserwählten, die sich versammeln werden von den vier Winden her, von einem Ende des Himmels bis zum anderen[70].

Endlich bringt die Personifikation der Kirche den Hinweis auf die Hochzeit des Lammes (die Inschrift in ihrer Hand nach Apok. 19, v. 7): der Zyklus wird hier zugleich zu einer Schilderung derer, die berufen sind zum Hochzeitsmahl des Lammes (v. 9), und wir hören den Hymnus wie die Stimme von vielem Volk (v. 6): Alleluja, denn der Herr unser Gott, der Allbeherrscher ist König geworden. Freuen wir uns und jauchzen wir und bringen ihm Preis, denn es ist gekommen die Hochzeit des Lammes (v. 7). Die Himmelsherrlichkeit gibt so in den mystischen nuptiae agni die Vereinigung der Gottesbraut mit ihrem himmlischen Bräutigam, nach der alten schon vom Apostel Paulus gegebenen Vorstellung, die das Verhältnis zwischen Christus und seiner Kirche als Ehe auffaßt, eine Auffassung, die die mittelalterlichen Theologen gern wiederholen[71], die vor allem Honorius Augustodunensis gern aufführt[72]. Die Kirche ist dasselbe wie Maria[73], so daß also in dem Gewölbe wie Christus zweimal in den Schmalfeldern, so Maria zweimal in den Breitfeldern dargestellt ist.

---

[70] Matth. XXIV, v. 30, 31: Et tunc parebit signum Filii hominis in coelo; et tunc plangent omnes tribus terrae et videbunt Filium hominis venientem in nubibus coeli cum virtute multa et maiestate. Et mittet angelos suos cum tuba et voce magna et congregabunt electos eius a quatuor ventis, a summis coelorum usque ad terminos eorum. Weiterhin kommt noch Matth. XXV, v. 31 ff. in Betracht: Cum venerit Filius hominis ....., congregabuntur ante eum omnes gentes et separabit eos ab invicem sicut pastor segregat oves ab hoedis ..... et tunc dicet rex his qui a dextris sunt: venite benedicti patris mei, possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi.

[71] Bruno von Segni, Sententiarum lib. I, 1—5 (bei Migne, Patrologia CLXV, p. 875 ff.): Cum sint multa et pene innumerabilia in divinis voluminibus, quae sponsam Christi sacram Ecclesiam significant .... Vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, S. 305 u. Anm. 1.

[72] Honorius Augustodunensis, Expositio in cantica canticorum (bei Migne, Patrologia 172, Sp. 359): Sacra scriptura quatuor modis intelligitur, scilicet historice, allegorice, tropologice, anagogice ... Allegoria cum de Christo et Ecclesia res exponitur .... Allegoria vero est, Salomon est Christus, filia Pharaonis Ecclesia.

[73] Ebenda, Sp. 494: Ipsa (Maria) gessit typum Ecclesiae quia virgo est et mater. Zu der Darstellung der Ecclesia im allg. vgl. Paul Weber, Geistl. Schauspiel u. kirchl. Kunst, S. 17.

Die ganze Darstellung bringt eine große Huldigung an das Symbol Christi, Chöre von Auserwählten, Bekennern, Märtyrern, heiligen Jungfrauen erscheinen wie die Einzelchöre in einem mittelalterlichen ludus. Es scheint nicht möglich zu sein, im einzelnen eine direkte Abhängigkeit von einer Schriftstelle oder von einem mittelalterlichen Theologen nachzuweisen; der Künstler oder sein Berater hatte eine ganze Reihe von Schriftstellen vor Augen, wie die Inschriften beweisen, außer den Evangelien und der Apokalypse wohl auch das Hohelied, dem die virgines adolescentulae der Ostkappe entnommen sein könnten.

Der Zyklus dieser vier Gewölbefelder findet seinen Mittelpunkt in dem Lamm mit der Ecclesia darunter. Für die Darstellung der Ecclesia unter dem Lamm (das hier nicht erhalten ist) möchte man verweisen auf das aus Mainz stammende Lektionar der Hofbibliothek zu Aschaffenburg (Hs. 2), in dem auf Bl. 1 unter dem von zwei Engeln bewachten Mittelmedaillon mit dem Lamm die Kirche erscheint, die Rechte erhoben, in der Linken eine Speerfahne haltend. Die Inschrift gibt die Gedankenverbindung AECCLESIA ECCE CERNUA QUIPPE SUSCIPIT AGNI DIGNA CRUOREM[74]. Die Kirche als Anführerin der verschiedenen Scharen von Huldigungen erscheint auch in dem Cod. A. 1. 47 der Bamberger Bibliothek, der das Hohelied, die Sprüche Salomos und Daniel enthält; auf Bl. 4b empfängt die Kirche die Getauften und weist sie auf Christus hin — im Zuge kommen Könige, Älteste, Priester, Frauen, Laien. Die Kirche selbst trägt in der rechten Hand die Kreuzesfahne, eine Art Haube, aber keine Krone, um das Haupt den Nimbus[75]. Die Liturgia coelestis enthält in einem großen Bild auf zwei Blattseiten auch das Sakramentar der Pariser National-Bibliothek (Cod. lat. 41) — in fünf Reihen werden die Vertreter der himmlischen Hierarchie hier vorgeführt, zuerst drei Engel mit Kronen, sechs Apostel mit dem h. Petrus an der Spitze, dann Märtyrer mit Palmen, weiter sechs Kirchenlehrer mit Rollen und Büchern, endlich vier heilige Frauen unter der Führung Marias[76]. Die Bilderhandschrift der Dombibliothek zu Hildesheim (Cod. 688) vom Anfang des 11. Jh. bringt die Verherrlichung des Lammes durch die Auserwählten, die hier in vier Scharen von Männern und Weibern getrennt sind, an deren Spitze Priester mit dem Kreuz oder dem Weihrauchfaß und gekrönte Frauen einherschreiten[77]. Im 11. und 12. Jh. geben vor allem auf dem Gebiete der Buchmalerei die Bilder der Exultetrollen die Einzelgestalt der Ecclesia in statuarischer Frontansicht, als mater ecclesia bezeichnet, mit der Geste der Orantin in

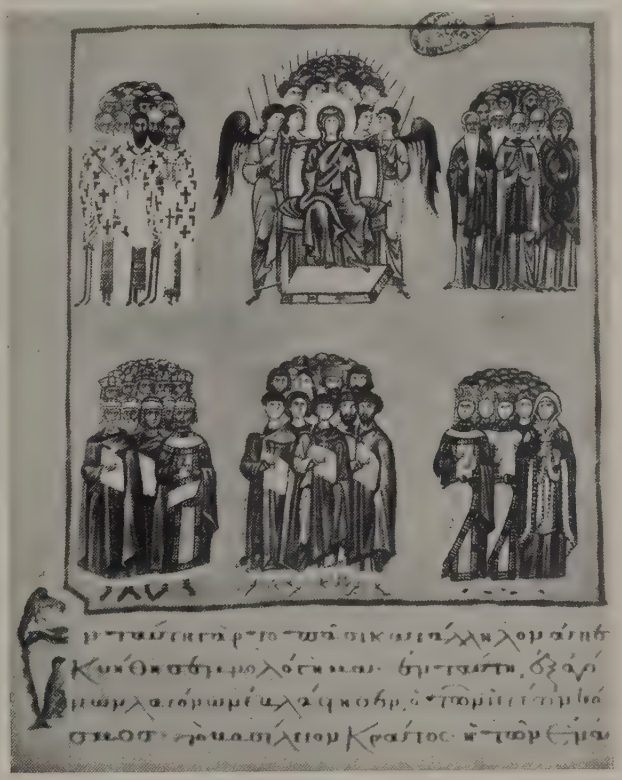


Fig. 254. Miniatur im Cod. graec. 1162 der Vaticana.

[74] Abb. bei A. CHROUST, Monumenta palaeographica 1. ser. III. Über die Hs. vgl. H. J. MERKEL, Die Miniaturen im Manuskripte der Hofbibliothek zu Aschaffenburg, 1836, S. 12. — G. F. WAAGEN, Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken, Leipzig 1843, S. 375. — G. SWARZENSKI, Die Regensburger Buchmalerei, S. 67, Anm. Die Hs. gehört der Reichenauer Gruppe vom Ende des 10. Jh. an.

[75] Auch in dem Bild auf Bl. 31b, das den Traum Nabuchodonosors schildert, ist in der Figur, die oben auf dem Berge steht, die Gestalt der Kirche zu erblicken (lange Haare, Krone und Nimbus). Vgl. über die Hs.: LEITSCHUH, Führer durch die königliche Bibliothek zu Bamberg, S. 93. — VÖGE, Eine deutsche Malerschule, S. 99 u. Anm. 1 mit weiterer Literatur. Über die Darstellung auf Bl. 4b vgl. STOCKBAUER, Kunstgeschichte des Kreuzes, S. 215.

[76] Beschrieben bei LEITSCHUH, Geschichte der karolingischen Malerei, S. 225. Hier als Allerheiligendarstellung bezeichnet.

[77] HEIMANN, Bilderhs. d. XI. Jh. i. d. Dombibliothek zu Hildesheim: Zs. f. christl. Kunst III, S. 142. — ST. BEISSEL, Der h. Bernward, S. 29.

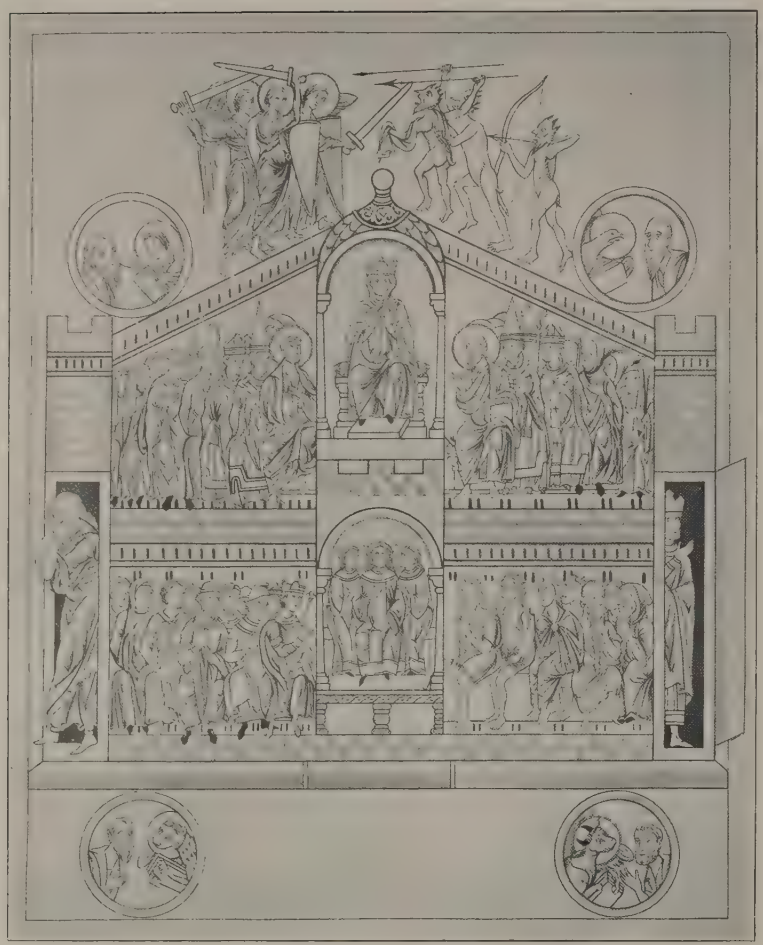


Fig. 255. Miniatur aus dem Hortus deliciarum (nach Straub).

Vorderansicht, verehrt von den Stimmen der Völker. Der Text der betreffenden Stelle der Rolle lautet: Laetetur et mater Ecclesia, tanti luminis adornata fulgoribus et magnis populorum vocibus haec aula resultet. Unter ihr ist eine große Schar von sie Verehrenden dargestellt, in Mönche und Laien gesondert, in einigen Handschriften in der Mitte der Schar ein König[78].

Die im Anschluß an die Liturgia coelestis nachgebildete Anordnung der einzelnen Chöre[79] erinnert nun aber zugleich an die Heimat dieser ganzen Darstellung, die wieder in dem östlichen Kunstkreis zu suchen ist. Die Gestalt der Ecclesia ist so, wie sie bis in das 12. Jh. sich hält, schon in den Fresken von Baouît im Nillande[80] ausgebildet, dieser starre Typus zeigt sich in den Wandmalereien des ausgehenden 11. Jh. in Pédret in Catalonien noch ganz bewahrt. Die verschiedenen Chöre, der Maria huldigend, kommen dann schon in einer griechischen Homiliensammlung des 11. Jh. in der Vaticana vor (Cod. Vat. graec. 1162) — in der Mitte thront die Panagia in Orantenhaltung, von Engeln umgeben, um sie in geschlossenen Gruppen Bischöfe, Priester, Könige, Bekenner, Jungfrauen (Fig. 254)[81]. Unter den byzantinischen Ikonen, die noch auf frühmittelalterliche Überlieferung zurückgehen, gibt es eine ganze Reihe, die diese Anordnung bringen[82] — die älteste zeigt in einem großen Gebäude zu oberst Christus, darunter die Theotokos in Orantenhaltung, beide Hände erhoben, zugleich als Abbild der Kirche, um sie

[78] Vgl. die Iconographie comparée des roulaux d'Exultet. Beiheft zu Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale. Die Darstellung im Exultet von Montecasino: Le miniature nei rotoli dell' Exultet, pl. 4. — In der Hs. der Barberiniana: Sante Pieralisi, Il preconio pasquale del codice Barberiniano, Rom 1883, pl. 1. Laien und Mönche getrennt in den Hsn. der Kathedrale von Gaëta (Nr. 1, XI. Jh.), der Barberiniana (aus Monte Cassino) und aus Sorrent (um 1100); in den Hsn. der Bibl. Casanatensis in Rom und des Archivs der Kathedrale zu Salerno in der Mitte ein König in starker Bewegung. Aus der Zeit der Schwarzrheindorfer Malereien ist noch zu nennen die Darstellung der ecclesia thronend, in prunkendem Kostüm in dem Lektionar von St. Nikolaus bei Passau (München, Hofbibliothek, Cod. lat. 16002), auf Bl. 39v (vgl. Swarzenski, Salzburger Buchmalerei Taf. LXXXVIII, 229). Zu vergleichen auch die Darstellung der septem ecclesiae: stehend en face, gekrönt, in beiden Händen ein Spruchband, in der Hs. A. 94 der öffentl. Bibl. zu Dresden (K. Bruck, Malereien in den Hsn. des Königreichs Sachsen, S. 41).

[79] Vgl. Didron, Manuel d'iconographie chrétienne p. XXXVI, 229. — Dalton, Byzant. art. p. 667.

[80] Jean Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît: Mémoires de l'inst. franç. d'archéol. orient. du Caire XII, 1904, p. 76, pl. XLV. Vgl. oben S. 157.

[81] St. Beissel, Vatikanische Miniaturen S. 25, Taf. XV.

[82] N. P. de Likhatcheff, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie Russe I, pl. 132 (die älteste oben beschrieben), pl. 133, 235 u. 236; pl. 134, 237 u. 238 später. Die Darstellung auch noch in einem Kupferstich des 17. od. 18. Jh. ebenda pl. 417, 859.

alle Arten von Heiligen, Bekennern, Auserwählten. Auf diese Vorbilder nun geht eine große Darstellung in einer deutschen Handschrift zurück, in der sich die verschiedensten fremden Einflüsse begegnen (Fig. 255), dem Lustgarten der Herrad von Landsberg.

Inmitten der einzelnen Kreise der Auserwählten thronend erscheint die Kirche, die zugleich, ganz im Sinne des Honorius Augustodunensis, die h. Jungfrau darstellt (Inschrift: HEC REGINA EST ECCLESIA QUE DICITUR VIRGO MATER), in einem Bilde im Hortus deliciarum, das eine Königin in einem tempelartigen Hause zwischen und über den einzelnen Rängen der Auserwählten, der Hochzeitsgäste thronend zeigt. Ihr Gefolge ist als Könige, Bischöfe, Mönche, Apostel, Bekenner, Anachoreten, Märtyrer, h. Frauen, Laien charakterisiert[83]. Eine richtige Parallele zu dieser Darstellung in Schwarzrheindorf bringen endlich die Wandmalereien in der Klosterkirche zu Prüfening bei Regensburg. Die betreffende Darstellung findet sich in der Vierung (Fig. 256)[84]. In einem in der Mitte angebrachten Medaillon auf gelbem Grund mit blauem Bordstreifen thront eine weibliche Gestalt in hellblauem Unterkleid und hellrotem Mantel auf einem erhöhten Kissenthron. Die Umschrift lautet:

VIRTUTUM GEMMIS PRELUCENS VIRGO PERENNIS SPONSI IUNCTA THORO SPONSO CONREGNAT IN EVO.

Fig. 256. Deckengemälde in der Klosterkirche zu Prüfening.

[83] Vgl. HERRAD VON LANDSBERG, Hortus deliciarum, nach den Pausen des Kanonikus Straub, pl. LIX (fol. 225 d. Hs.). Die Inschrift lautet: Regina in templo sedens significat Ecclesiam que dicitur Virgo Mater et typum gerit omnium prelatorum scilicet apostolorum, romanorum et aliorum episcoporum, abbatum et presbyterorum prelatorum, qui lavacro regenerationis et salutari doctrina predicationis spiritales filios cottidie in templo Domini, hoc est, in Ecclesia generant. Abgeb. Gazette archéologique 1884, pl. 10 u. bei KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 239.

[84] Vgl. J. A. ENDRES, Die christliche Kunst 1906, S. 169. — Das Kaiserbild wiederholt bei KEMMERICH, Die deutschen Kaiser und Könige im Bilde, S. 22. — Dazu KEMMERICH i. Neuen Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde XXIII, S. 499 u. Anm. 1. — Abgeb. auch bei B. RIEHL, Bayerns Donautal, 1000 Jahre deutscher Kunstgeschichte, München 1912, S. 62, Taf. 10 u. bei NEUWIRTH, Illustr. Kunstgesch. I, S. 411. Die Malerei würde erst nach 1153 entstanden

In den vier Eckzwickeln die vier Evangelistensymbole. Um das Mittelmedaillon gruppieren sich dann auf beiden Seiten verschiedene Chöre von Gestalten, die anbetend jener Mittelfigur zugewendet sind. Zur Rechten zunächst die Schar der Märtyrer, nach der Inschrift: TE MARTIRUM CANDIDATUS LAUDAT EXERCITUS, in vier Reihen angeordnet. Zu oberst fünf Gestalten mit Märtyrerpalmen, weiter sieben Figuren mit Palmen, Spruchbänder ohne Inschriften haltend, dann vier einzelne alte Männer mit Stäben, endlich unten neben dem Fenster ein Abt mit seinem Pedum, wohl der Stifter. Zur Linken die Schar der Propheten, nach der Inschrift: TE PROPHETARUM LAUDABILIS NUMERUS, wieder in vier Reihen. In der obersten Reihe fünf Propheten mit Inschriften, erkennbar Zacharias, Daniel, Ezechiel, dann sieben Einzelfiguren mit unleserlichen Spruchbändern, weiter vier Einzelfiguren von bartlosen Klerikern, alle mit

Fig. 257. Deckengemälde aus der Neuwerkkirche zu Goslar.

Büchern in der Hand, über ihnen zweimal die Inschrift: MISERERE NOBIS, endlich unten ein bärtiger Kaiser mit der Krone in anbetender Haltung. Kaiser und Abt allein haben keine Nimben, sind also deutlich als historische Persönlichkeiten gekennzeichnet. Zu dieser Komposition treten noch die Dekorationen in den beiden Vierungsbögen nach West und Ost, nach Westen in der Mitte ein Medaillon mit der Dextera Dei, rechts und links in viereckigen Rahmen die Darstellungen der Tugenden, links Castitas, Spes, Caritas, rechts Continencia, Mansuetudo, Fides. In dem Vierungsbogen nach Osten die Brustbilder von Engeln. Die Figur in dem Mittelmedaillon ist als die Virgo bezeichnet, sie erscheint aber hier zugleich

---

sein können — das gäbe also eine beinahe genaue zeitliche Parallele zu Schwarzrheindorf. Über die frühere Weiheinschrift vgl. OTTO HUPP i. d. Studien a. Geschichte u. Kunst, Festgabe f. Fr. Schneider, S. 185.

in der Gestalt der Mater ecclesia, wie in dem Hortus deliciarum[85]. In der Friedhofskapelle zu Perschen ist in einer Wandmalerei des ausgehenden 12. Jh. gleichfalls die Madonna abgebildet, in der Haltung der virgo von Prüfening, als Halbfigur, streng en face, mit der Rechten vor der Brust einen dreiteiligen Zweig wie ein Szepter haltend, umgeben von einem inneren Kranz von Engeln und heiligen Frauen und einem äußeren von Aposteln[86].

Endlich ist auch in den Deckenmalereien im Chor der Neuwerkkirche in Goslar ein ähnlicher Zyklus gegeben. Das Thema ist hier schon in der Apsis gegeben: In der Mitte thront hier in feierlicher Gestalt die Madonna als Königin mit dem Kinde auf dem Schoße. Das sich unmittelbar an die Apsis anschließende Gewölbe des Chorhauses zeigt dann die üblichen Chöre. In der Mitte ein Medaillon, heute mit Ornament gefüllt (vielleicht ursprünglich mit dem Lamm?), in dem Felde nach Osten, nach der Apsis hin, zwei Gruppen jugendlicher Engel, in dem nördlichen Zwickel zwei Gruppen von Märtyrern, in dem westlichen Zwickel heilige Frauen, nach Norden weltliche, in der Mitte eine mit einer Krone, nach Süden Ordensfrauen, im südlichen Zwickel nach Osten heilige Priester, einige mit Bischofsstäben, nach Westen heilige Mönche. Der Kanon wird vervollständigt durch die Halbfigur Christi, die an der Rückseite des westlich vor dem Chorhaus gelegenen Triumphbogens nach Osten hin angebracht ist und durch die Gestalten großer Engel, die in den Feldern unterhalb des nördlichen und südlichen Schildbogens angebracht sind[87]. (Fig. 257.)

---

[85] Ein Denkmal der Buchmalerei aus Kloster Prüfening, das hier zum Vergleich herangezogen werden kann, haben wir in dem Cod. lat. 13002 der Staatsbibliothek zu München, der von dem Mönch Swicher auf Befehl des Abtes Ebo 1158 begonnen, 1165 vollendet ist (Mon. Germ., SS. XV, p. 1076). Auf Bl. 5a sind hier die Bischöfe Otto und Eberhard von Bamberg und die Äbte Ebbo und Eberhard von Prüfening dargestellt (vgl. Holder-Egger, Aus Münchener Handschriften: Neues Archiv XIII, S. 559).

[86] Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern II, Heft XVIII, Bezirksamt Nabburg, S. 75, Taf. IV.

[87] Über die Wandmalereien von Goslar vgl. Prüfers Archiv für christliche Kunst I, S. 10. — Aufnahmen von der Meßbildanstalt i. Berlin (danach oben Abb. 257). — Von späteren Darstellungen zu nennen das Wandgemälde von 1473 in Bietigheim (Württemberg), wo die Ecclesia Virgo von verschiedenen Chören verehrt wird: Erzvätern, Propheten, Aposteln, Blutzeugen, Bekennern, Jungfrauen (E. Gradmann i. d. Denkmalpflege 1903, S. 85).

BRAUWEILER.

Gewölbe- und Wandmalereien im Kapitelsaale.

Literatur.

1. Quellen. Annales Brunwilarenses von 1000—1125: Mon. Germ., SS. I, p. 99. — Annales Brunwilarenses von 1000—1149: Mon. Germ., SS. II, p. 216. Bedeutend vermehrt nach dem Cod. Urbin. 290 der Vaticana bei Boehmer, Fontes III, p. 382 und in den Mon. Germ., SS. XVI, p. 724 (die J. 988 bis 1179 umfassend). — De venerabilibus comitibus Palatinis Rheni Erenfrido seu Ezone et Mathilde eorumque filia b. Richeza regina Poloniae narratio a monacho Brunwilarensi conscripta, ed. Leibnitz in seinen Scriptores rerum Brunsvicensium I, p. 313 u. Boehmer, Fontes III, p. 362. — Dasselbe als Brunwilarensis monasterii fundatio ed. Koepke in den Mon. Germ., SS. XI, p. 394 und Bielowski, Monumenta Poloniae historica, Stuttgart 1843, I, p. 335. — Zusätze hierzu in der Ausgabe von Harless: Fundatio Brunwilarensis coenobii oder vita Ezonis palatini in Lacomblets Archiv IV, p. 164. Über das Verhältnis der Texte: Waitz in den Göttinger Nachrichten 1863, Nr. 1. — Neue Ausgabe von Pabst im Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XII, p. 147 zusammen mit den miracula S. Nicolai Brunwilarensis und von Waitz in den Mon. Germ., SS. XIV, p. 121 als Brunwilarensis monasterii fundatorum actus, nebst Auszug aus den Mirakeln.

Chronicon Brunwylrense (bis um 1515; bearbeitet von Bartholomäus Grevenbroich) ed. Godefridus Eckertz in den Ann. h. V. N. XVII S. 119; XVIII, S. 95; XIX, S. 220; XX, S. 248. Dasselbe bei Eckertz, Fontes rerum Rhenanarum II, p. 139. — Vita Wolfhelmi abbatis Brunwilarensis auctore Conrado, geschrieben zwischen 1100—1123, ed. R. Wilmans in den Mon. Germ., SS. XII, p. 180. Zusätze Archiv XII, S. 102. Die Ausgaben: A. Potthast, Biblioth. hist. medii aeri, II, p. 1641. — Vgl. zu den Quellen im allgemeinen Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, 6. Aufl., II, S. 138, und Pabst, Die Brauweilerer Geschichtsquellen: Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtsforschung XII, S. 80.

2. Geschichte. Äg. Gelenius, De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae libri IV, Köln 1645, S. 385. — Dielhelm, Rheinischer Antiquarius, S. 807. — Hirsching, Klosterlexikon I, p. 513, 514. — Brauweiler, ou maison des indigents du département de la Roer: Mercure du départ. d. l. Roer 1811, S. 465, 531. — J. Classen, Notices historiques, topographiques et statistiques sur l'arrondissement de Cologne: IV, 1813, p. 103 ff. — Kurze Geschichte der Abtei bei v. Mering, Geschichte der Burgen usw. in den Rheinlanden VIII, S. 146. — Giersberg, Über die ältesten rheinischen Pfalzgrafen mit Bezug auf den Ort und die Abtei Brauweiler: Ann. h. V. N. VII, S. 11. — Historisch-kritische Erörterung zur Geschichte der Pfalzgrafschaft am Niederrhein: Ann. h. V. N. XV, S. 19. — P. Ildefons Herwegen, Die lothringischen Pfalzgrafen und die niederrheinischen Benediktinerklöster, ebenda LXXXIX, S. 46. — — Ristelhüber, Historisch-statistische Beschreibung des Landarbeitshauses zu Brauweiler (mit Geschichte der Abtei von J. Classen), Köln 1828. — H. Hoefer, Die Benediktinerstiftungen in den Rheinlanden: Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cistercienserorden IX, S. 446; X, S. 486. — J. Krudewig, Weistümer der Abtei Brauweiler: Trierisches Archiv XVII, 1911, S. 191.

3. Kunstgeschichtliches. Giersberg, Die ehemalige Klosterkirche zu Brauweiler: Baudris Organ für christliche Kunst I, S. 10. — Ders., Die Kunstwerke der Plastik in der Kirche zu Brauweiler: ebenda S. 42. — Ders., Die Grabdenkmäler in der Kirche zu Brauweiler: ebenda I, S. 92;

II, S. 15. — Ein Spaziergang nach Brauweiler: ebenda XIII, S. 164. — Die Abteikirche zu Brauweiler: ebenda XXII, 235. — Fr. Kugler, Kleine Schriften und Studien II, S. 119, 220. — Die ehemalige Benediktinerabteikirche zu Brauweiler: Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters II, Nr. 9. — v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1886, S. 231, 358. — Mohr in Försters Bauzeitung XXV, 1860, Nr. 2. — v. Quast, Die Klosterkirche zu Brauweiler: B. J. XIII, S. 179. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst, S. 208, 388, 742. — Ders., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, S. 66. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 104. — Guhl u. Caspar, Denkmäler der Kunst IV, Taf. C. XVI A. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V, S. 360. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 73, 126. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmäler II, S. 38; Taf. LI, 5—11. — Wiethase, Die Pfarrkirche zu Brauweiler: Zeitschrift des Architekten- und Ingenieur-Vereins zu Hannover XXIV, 1878, S. 159, dazu Tafeln 737—741. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Text I, S. 468; Taf. II, Nr. 165. — Ebe, Die Schmuckformen der Monumentalbauten I, 1896, S. 88. — Hasak, Roman. u. got. Baukunst. Der Kirchenbau S. 183. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 70. — Clemen, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz IV: Die Kunstdenkmäler des Landkreises Köln, S. 18 ff. mit eingehender Bibliographie und Geschichte.

Handschriftliche Quellen. Im Pfarrarchiv: Urkunden von 1432 an. — Liber sancti Nicholai episcopi in Brunwilre. Wichtiger Sammelband zur Geschichte des Klosters (17 Kapitel, enthaltend Gründungsgeschichte, Wunderberichte, Verzeichnis der Privilegien und Ablässe, der Reliquien und Zeremonien, sämtlicher Altäre sowie der Memorien, Abtskatalog) Lederband in 8°, Papier, 219 Bl.; geschrieben um 1538, mit vielen eigenhändigen Zusätzen des Abtes Johann Münch (1617—1649). — Acta abbatum Brunwilrensium, 1. Bd. fol. Pap. in gepreßtem Pergamentband, 449 Bl. und 13 Vorsatzblätter, Bl. Ia: Incipit historia fundatorum ac venerabilium dominorum abbatum monasterii Brunwylarensis. Geschrieben zwischen 1738 u. 1753 (vgl. f. 223 b), fortgeführt bis auf den letzten Abt, mit Einleitung von Stephan Brölman v. J. 1609; Hauptquelle zur Geschichte der Kirche.

Im Stadtarchiv zu Köln: Hs. des Chronicon Brunwilarense (Nr. 165), geführt bis 1525, Pap., abgedruckt von Eckertz in den A. h. V. N. XVII—XX, 220 Bl., vgl. Mitteilungen aus dem Kölner Stadtarchiv XX, S. 83. — Abschrift der Vita, gesta et obitus domini Ezonis eiusque Dei devotissimae conjugis Mathildis in den Farragines des Gelenius XIV, Bl. 425. In den Farragines auch eine Reihe weiterer historischer Notizen (vgl. das Fuchssche Inventar: Mitteil. IX, S. 148): Series r. dd. abbatum Brunvilerensium bis 1614, Bd. X, Bl. 12. — Historische Notizen von 1051 an und Privilegien Bd. XXX, Bl. 241 bis 310. — Reliquienverzeichnisse Bd. XXIV, Bl. 114. — Urkunden von 1051 an.

Im Nachlaß des Herrn Dechanten Giersberg in Bedburdyck: Liber abbatiae Brauwilerensis et circumiacentis orae historiam et fata enarrans, verfaßt vom Mönch Leonhardus Mörs aus Jülich 1648, mit verschiedenen Fortsetzungen. Über die weiteren handschriftlichen Quellen vgl. Clemen, Kreis Köln Land, S. 18. — Ilgen, Rheinisches Archiv, S. 65. — Tille, Übersicht über die kleineren Archive der Rheinprovinz, S. 6.

Deckengemälde im Kapitelsaale. A. Simons, Farbenschmuck mittelaltriger Bauwerke: Bonner Jahrbücher X, S. 148, 170. — Reichensperger, Die Deckengemälde im Kapitelsaale der Abtei Brauweiler: B. J. XI, S. 85. — Derselbe, Vermischte Schriften über christliche Kunst, S. 72 (Abdruck desselben Aufsatzes). — Vgl. dazu auch L. Pastor, A. Reichensperger I, S. 226.— Schnaase, Peintures murales du moyen âge en Allemagne et Hollande: Annales archéologiques VI, p. 185. — Ernst Weyden im Kölner Domblatt 1845, Nr. 12. — (Paul Brown,) Kurze Beschreibung der Freskogemälde im Kapitelsaale der ehemaligen Benediktinerabtei Brauweiler, Köln 1863. Abgedruckt in desselben Verfassers Gedankenspäne aus meiner Trödelbude. — Braun in den B. J. XIII, S. 166. — Hohe, Einige Andeutungen über die Technik der Deckengemälde ... in Brauweiler und deren Wiederherstellung: B. J. XXXV, S. 109. — H. Otte in den B. J. LXXI, S. 152. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V, S. 512. — Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie II, S. 571. — Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei I, S. 187. — Ders., Kunstgeschichte S. 867. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 156, 175. — Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei I, S. 297 mit Abbildungen. — Faeh, Grundriß der Geschichte der bildenden Künste II, S. 364 mit Abb. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 272 mit Abb. — Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, S. 358. — A. Springer,

Handbuch der Kunstgeschichte II, S. 141 mit Abb. — Janitscheck, Geschichte der deutschen Malerei, S. 149 mit Abb. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei I, S. 466. — Knackfuss, Geschichte der deutschen Kunst I, S. 167 mit Abb. — Kuhn, Allg. Kunstg., Malerei I, S. 192. — M. Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaus (Hdbch. d. Architektur) S. 213. — H. Dolmetsch, Ornamentenschatz-Taf. 36. — Dehio, Handbuch d. Kunstdenkmäler V, S. 71.

aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden, Leipzig 1880, Taf. I—XIV, mit eingehendem Text S. 1—8, bringt eine ausführliche Publikation der sämtlichen Wand- und Deckengemälde, (Taf. I u. II, IV u. V, XIII u. XIV farbig). — Handschriftlicher Bericht von Hohe über die Wandgemälde durch die Hand des Reg.-Präs. von Moeller, Coblenz, an den Generaldirektor der Königl. Museen von Olfers, vom 2. Jan. 1862 in den Akten der Königlichen Regierung zu Köln und der Generaldirektion der Kgl. Museen zu Berlin.

Aufnahmen: a) Deckengemälde. 1. Aquarellkopien (24 Blatt) von *Ruben* im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln; besonders wertvoll, da sie den farbigen wie zeichnerischen Zustand der Malereien bei der Aufdeckung mit allen Mängeln wiedergegeben (danach die Abb. 259—279). 2. Bleistiftkopien danach (24 Blatt in einem Band), die aus dem Besitz von August Reichensperger stammen, als Geschenk seines Sohnes im Kunstgewerbemuseum zu Köln (Inv. 06, 33; St. 2377). 3. Gewölbe des Nordjoches im Westschiff: in Leimfarben auf Papier (vom Maler *Münster?*) im Germanischen Museum zu Nürnberg. 4. Zeichnungen (24 Blatt) von *Hohe*, ehemals im Besitz des Kupferstichkabinetts der Königl. Museen zu Berlin, jetzt überwiesen an das Denkmälerarchiv der Rheinprovinz in Bonn. 5. Farbige Originalkopien (3 Blatt) von Ornamentstreifen, ehemals im Berliner Kunstgewerbemuseum, jetzt im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. 6. Sorgfältige Umrißpausen (20 Blatt) aus dem Besitz des Baumeisters *Heinrich Wiethase*, um 1890, im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. 7. Farbige Aufnahmen (6 Blatt) von *Hohe* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz, den Zustand nach der Wiederherstellung zeigend; Vorlagen für die Publikation von aus'm Weerth. 8. Farbige Aufnahmen (2 Blatt) von *Jos. Winkel* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Große Aufnahme der Ostkappe des Mittelgewölbes sowie des Südwestgewölbes nebst vier Ornamentstreifen. 9. Umrißzeichnungen von 20 Kappen in Blei (5 Blatt), ebenfalls im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Es fehlt das Südwestgewölbe. Schematische Darstellung in kleinem Maßstab ohne Detail, vielfach ungenau. Aus dem Nachlaß von aus'm Weerth.

b) Wandgemälde: 1. Originalpausen von *Ramboux* (4 Gemälde auf 11 Blatt), ehemals im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, jetzt im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. 2. Farbige Aufnahmen (4 Gemälde auf 2 Blatt) von *Hohe* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz (siehe Bemerkung oben bei den Deckengemälden Nr. 7). 3. Umrißzeichnungen von 4 Gemälden in Blei (1 Blatt), im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz (siehe die Bemerkung oben bei den Deckengemälden Nr. 9).

Baugeschichte.

Die Gründungssage des Klosters berichtet, daß Brun, ein zu Mansteden mit großem Besitz ansässiger Mann — auf dessen Namen man die erste Form der Ortsbezeichnung Brunwilare zurückführt — im Walde eine dem hl. Medardus geweihte, aus Holz errichtete Kapelle entdeckt habe[1]. Die Stiftung des Benediktinerklosters Brauweiler an Stelle dieser alten Kultanlage geht auf den Pfalzgrafen Ezo und seine Gemahlin Mathilde, die Tochter Kaiser Ottos II., zurück. Am 14. April 1024 vollzog Abt Poppo von Stablo die Gründung[2]. Vier Jahre später, am 8. November 1028, ward die Kirche bereits durch Erzbischof Pilgrim von Köln eingeweiht[3]. Diese eilig errichtete Klosteranlage mußte schon nach zwanzig Jahren einer größeren weichen. Der erste Abt des Klosters, Ello (1030—1054), legte am 30. Juni 1048 den Grundstein zu einem umfangreichen Neubau des Klosters und der Kirche[4], die am 30. Oktober 1061 unter

[1] Brunwilarensis monasterii fundatio: Mon. Germ. hist., SS. XI, p. 407: aediculam ex ligno satis curiose constructam lateribusque studiose ab infusione imbrium defensam.

[2] Brunwilar. monast. fund.: MG., SS. XI, p. 400: venerunt ad praedictum locum 18. Kal. Maii. Vgl. über die Überlieferung P. Ildefons Herwegen i. d. Ann. h. V. N. 89, S. 48.

[3] Annal. Brunwilar. ad a. 1028: SS. II, p. 216: dedicatio ecclesiae in Brunwilre. SS. XVI, p. 725: edificatio ecclesiae.

[4] Annal. Brunwilar. ad a. 1048: MG., SS. I, p. 100 u. XVI, p. 725: Hic jacta sunt fundamenta nostri monasterii 2. Kal. Julii. — Chronicon Brunwylrense: Ann. h. V. N. XVII, S. 120: vetus monasterium destrui et aliud validioribus funda-

Abt Tegeno (1054—1065) durch den Erzbischof Anno von Köln unter Assistenz des Bischofs Engelbert von Minden eingeweiht wurde[5]. Diese Klosteranlage besaß bereits einen Kreuzgang mit einer anstoßenden Kapelle des hl. Medardus[6]; außerdem befand sich im Abteigebäude eine capella s. Maximini.

Um die innere Ausstattung des Klosters und der Kirche machte sich vor allem der dritte Abt, Wolfhelmus (1065—1091), verdient, indem er die Räume auf das reichste ausschmückte und insbesondere die Kirche mit Gemälden und Mosaiken verzierte; die Gemälde wurden durch beigesetzte Versinschriften erläutert[7].

Kreuzgang und Kapitelsaal wurden um die Mitte des 12. Jh. neu aufgeführt, eine literarische Nachricht fehlt über diese Bauperiode. Sie ward abgeschlossen durch den Umbau der Medarduskapelle. Im J. 1174 weihte der Kölner Erzbischof Philipp von Heinsberg in parte orientali ambitus die ehemalige Medarduskapelle zu Ehren Gottes, Mariä und der Heiligen Christoph und Benedikt aufs neue ein, sie heißt von jetzt an capella s. Benedicti[8]. Die Annahme liegt nahe, daß dieser Kapellenbau, der ein integrierender Teil der ganzen Anlage war, nur den Abschluß einer großen Bauperiode bildet, und daß die Erbauung des anstoßenden neuen Kapitelsaales unmittelbar vorausging.

Der alte Bau der Kirche hatte sich unterdessen unverändert erhalten. In den neunziger Jahren des 12. Jh. plante Abt Bertram von Anrath (1188—1196) bereits eine Erweiterung und ließ in der Kölner

---

mentis construendum inchoavit. — Brunwil. mon. fund. c. 19: SS. XI, p. 405: Ello .. vetus monasterium funditus destruxit et aliud validioribus fundamentis ambitiosius construendo novo opere inchoans, imperfectum reliquit. Iam ante ecclesiola s. Medardi destructa, eius altare submotum sine laesione infra ambitum prioris monasterii transferre voluit, sed non valuit, nam penitus confractum est. Vgl. auch c. 5, p. 398: ... ecclesiola S. Medardi, quae inibi antiquitus constructa fuerat.

[5] Annal. Brunwilar. ad a. 1061: SS. I, p. 100 u. XVI. p. 725 dedicatio monasterii secundi. — Brunwilar. monast, fund.: SS. XI, p. 406 (3. Kal. Nov.). — Ausführlicher im Chron. Brunwyl.: Ann. h. V. N. XVII, S. 126. Vgl. Th. Lindner, Anno II. der Heilige, Leipzig 1869, S. 111. — In den Farragines des Gelenius (Köln, Stadtarchiv) XXIV, p. 114a eine Weiheinschrift (?) erhalten.

Nach dem Wortlaut (hoc oratorium) handelt es sich um eine Inschrift, die in Brauweiler selbst irgendwie angebracht war. Sie lautet in extenso: Anno ab incarnatione domini millesimo sexagesimo primo indictione decimaquinta tertio calendas Novembris dedicatum est hoc oratorium a venerabili Annone, Coloniensis sedis archiepiscopo, in honorem domini nostri Jesu Christi et sanctae crucis et sanctae dei genitricis et perpetuae virginis Mariae et praecipue beatorum confessorem Nicolai atque Medardi et omnium sanctorum. In principali altari habentur hae reliquiae: de arundine, de sepulchro, de clavo, de spongia, de vestimento, de ligno sanctae crucis, de sanguine domini nostri Jesu Christi, de capillis sanctae Mariae, de barba sancti Petri, de sancto Andrea, de sancto Jacobo, de sancto Bartholomeo, de brachio sancti Philippi, de duodecim apostolis, de corpore s. Stephani prothomartyris, de corpore sancti Pancratii martyris, Vincentii martyris, Sebastiani martyris, Cyriaci martyris, Alexandri et Evencii et Theodoli martyrum, de sanguine sancti Georgii martyris, Viti martyris, Quirini martyris, de corpore s. Apollinaris martyris, Eustachii martyris, Hermetsi martyris, Cosmae et Damiani martyrum, Kyliani martyris, Cypriani martyris, Joannis et Pauli martyrum, dens sancti Nicolai et aliae reliquiae ipsius, dextera s. Medardi, scapula Servacii episcopi, Maximini episcopi, Eucharii et Ambrosii episcoporum, Nicecii episcopi, de costa sancti Benedicti abbatis, Agnetis virginis et martyris, Gertrudis virginis, Praxedis virginis, Foelicitatis martyris, Luciae virginis e martyris.

Nota, quod dedicatio ecclesiae nostrae post aliquod tempus propter certas causas translata est et servatur nunc semper dominica sequenti post octavam Visitationis beatae virginis Mariae.

Versus: Angelus et deus ossa, cibus, socij, locus, actus,
Dei et angelorum praesentia, sanctum sacramentum,
Sanctimonia, sanctitas, dignitas.

[6] Chron. Brunwyl.: Ann. h. V. N. XVII, S. 123: Capella, quae est in ambitu, quondam ... in honore s. Medardi consecrata. Der h. Medardus wird in der in Anm. 5 abgedruckten Inschrift unter den Patronen des Oratoriums an vorderster Stelle genannt.

[7] Vita Wolfhelmi cap. 19: Mon. Germ., SS. XII, p. 189: Domum dei aggressus est adornare omni decoris varietate; quod quia devotissima mente concepit, mirifico effectu consummavit. Denique eius instantia vel tempore, in varios ornatus picturae vel fabricae, seu etiam musivi operis decore, intus et extra se status extulit Brunwilerensis ecclesiae. Textum praeterea cuiusque operis versibus expressit egregiis, ut liquido pateret inquirenti totius plenitudo materiei. Vgl. über diese Ausschmückung schon oben S. 69. Die Farragines des Gelenius (Köln, Stadtarchiv) X, Bl. 14^{v} enthalten die Grabinschrift des Abtes Epitaphium s. Wolffhelmi, tertii in Brauweiler abbatis:

Ars abit, imperium, stirps, gloria divitiarum,
Forma perit, carnis flos erat, ecce cinis;
Quare Wolffhelmus abbas mansura secutus,
Victima grata deo clauditur hoc loculo.
Serpens cautela, plus simplicitate columba,
Retinuit patrum nomen et officium.
Jam tauro denas Maij solvente calendas
Corpore pausavit, spiritus astra colit.

[8] Chron. Brunwyl.: Ann. h. V. N. XVII, S. 153: Hic venerabilis archiepiscopus Coloniensis Philippus illius nominis primus capellam in parte orientali ambitus sitam intervenientibus precibus reverendi abbatis nostri decimi scilicet Geldolphi in honore omnipotentis dei eiusque genitricis Marie virginis et precipue sanctorum Christophori martiris et Benedicti abbatis anno scilicet domini MC 74 (sic) ipso die beate Marie Magdalene reconsecravit.

Diözese hierfür sammeln[9]. Unter der kurzen Regierung dieses Abtes kam es anscheinend nicht mehr zu größeren Neubauten, dagegen entfaltete sein Nachfolger Godesmann (1196—1226) eine reiche Bautätigkeit. Im J. 1204 brannte während der Kämpfe zwischen Otto IV. und Philipp von Schwaben vor Köln ein großer Teil des Klosters ab[10], wurde jedoch wahrscheinlich bald darauf wiederhergestellt. Unter Abt Godesmann wurde endlich auch der ganze Ostteil der Kirche neu errichtet: der Bau begann im Osten beim Chor und schloß mit dem Querschiff ab. Der Chor wurde um 4 m hinausgeschoben, die alte Krypta wurde tunlichst belassen. Der Bau stockte vor dem Jahr 1226, ohne daß er zum Abschluß gekommen wäre. — Diese Jahreszahl gibt auch das Datum der heutigen Choranlage vor ihren späteren Veränderungen.

Von den Klostergebäuden wurden am Ende des 15. Jh. eine Reihe von Baulichkeiten abgerissen[11]. In dem nach dem Abteigebäude gelegenen Teil des Kreuzganges errichtete im J. 1503 Abt Johann I. von Weda (1498—1515) neun Zellen für die Gäste nebst einer Kapelle[12]. Unter seinem Nachfolger, Abt Johann II. von Lünen (1515—1532), wurden dann wieder größere Neubauten ausgeführt[13]. Durch die Baulust der Äbte der zweiten Hälfte des 18. Jh. waren Kreuzgang und Kapitelsaal in ihrem Stand zwar schwer bedroht, doch begnügten sich die Äbte Amandus Herriger und Anselm Aldenhoven, die während der Jahre 1760—1780 einen stattlichen Neubau in späten Rokokoformen errichteten, mit der Niederlegung der übrigen Teile des Klosters.

Nach der Aufhebung des Klosters im J. 1802 waren die Abteigebäude verlassen worden. Durch Dekret vom 16. November 1809 wurden die Baulichkeiten zu einer Bettleranstalt (Depôt de mendicité) eingerichtet, im J. 1814 wurde die Anstalt von der preußischen Verwaltung übernommen und zu einer Arbeitsanstalt für die Rheinprovinz eingerichtet, die mit dem 1. Januar 1873 in den Besitz der Provinz überging.

Die ältesten, die innere Ausschmückung der Kirche und des Klosters betreffenden Nachrichten gehen auf die zweite Hälfte des 11. Jh. zurück, als Abt Wolfhelmus in der oben erwähnten Art die Kirche mit Gemälden und Mosaiken verzierte. Spätere Nachrichten sind erst aus der Mitte des 16. Jh. erhalten. Im J. 1556 wurde die Kirche neu ausgemalt, gleichzeitig überstrich man die alten Malereien im Ostteil. Abt Johannes Münch (1617—1649) ließ dann in den Jahren 1626 und 1627 die Kirche von neuem weißen und ausmalen[14]. Es ist anzunehmen, daß seit dem 16. Jh. auch die Malereien des Kapitelsaales unter der Tünche verborgen lagen.

---

[9] A. a. O. S. 156: ampliare volens ecclesiam nostram sive monasterium habito consilio suorum fratrum et obtenta a domino Philippo Coloniensium archiepiscopo licentia quosdam seculares sacerdotes in lingua admodum facundos conduxit, quibus digitum beatissimi patroni nostri Nicolai episcopi cristallo inclusum commisit, ut per diocesim Coloniensem portantes populo pro devotione ostenderent et tali modo oblationes pro structura ecclesie nostre elicerent ... Utrum vero acquisite pecunie copia ad turris edificationem sive ad alium ecclesie usum exposita sit, ignotum est.

[10] A. a. O. S. 161: omnes monasterii nostri grangie fuerunt exuste, et quod magis est fere totius monasterii structura fuit igne consumpta. Nam tota abbacia cum capella sua, que fuit in honore s. Maximini consecrata, nec non alia capella s. Pauli apostoli in domo hospitum et granarium estivalis (?) refectorii usque ad dormitorium circa idem tempus perierunt per ignem.

[11] Chron. Brunwyl.: Ann. h. V. N. XIX, S. 227: Destructum itaque fuit: habitatio prioris cum stabulo apto pro tribus equis, item habitatio pulcherrima retro infirmariam, qui locus iam dicitur ceresetum, item stabulum pro quatuor equis ad custodem monasterii aliquando pertinens. Item domus etiam cellerarii cum stabulo pro quatuor equis cum suis necessariis in loco, ubi hupulus crescit. Necnon multe alie inutiles habitationes circa idem tempus destructe fuerunt.

[12] A. a. O. S. 249: Anno autem domini millesimo quingentesimo tertio erigi fecit (abbas Joannes primus) illam partem ambitus versus abbaciam, nova cubilia pro hospitibus et pro necessitate sua cum pulchra capella strui fecit, que sequenti anno completa fuit.

[13] A. a. O. S. 253: In primo eius regiminis anno scilicet millesimo quingentesimo sexto decimo octava corporis Christi, que cecidit in diem XXIX. mensis Maii proprio igne correpta est et exusta domus pistoria et cervisie coctoria, quam vulgo braxatorium vocant, in favillam cineremque redacta .... Domum igitur pistoriam et cervisie coctoriam novam in eodem loco construi curavit, non edificandi desiderio, sed heu! magna necessitate compulsus novam, inquam, domum, quantum ad interius edificium, murus enim tantum post incendium mansit ... edificari curavit illud pulcherrimum edificium inter templum et domum pistoriam, quod iam temporis ibidem adhuc cernitur. Hic etiam extrui fecit murum altum inter monasterium et pomerium, in quo due ianue sunt ... Edificari etiam curavit carcerem hoc est turrim quadrifidam ante monasterii portam pro captivorum et facinorosorum detentione et custodia, ante cuius ingressum sculptum est: sanctum est nephas punire, anno scilicet 1517.

[14] Eigenhändige Bemerkung des Abtes in der im Pfarrarchiv zu Brauweiler aufbewahrten Handschrift von 1538, S. 111 b: Altare s. Huberti 4. Maii 1627, cum templum inferius dealbaretur et pingeretur (superiori anno superior pars renovata fuerat) amotum est.

Für die Datierung der Wandgemälde des Kapitelsaales kommen die auf den Abt Wolfhelm bezüglichen Nachrichten natürlich nicht in Betracht, da stilistische Gründe sie etwa hundert Jahre später ansetzen lassen. Die Frage ist nur, ob sie alsbald nach dem Tode des Abtes Aemilius (1149), an den die Darstellung des Martyriums des heiligen Aemilianus erinnern könnte, entstanden sind oder erst vor 1174, als die anstoßende Medarduskapelle neu geweiht wurde, wie oben erwähnt ist. In den erhaltenen schriftlichen Aufzeichnungen findet sich kein Wort über die Entstehung und die Schicksale dieses wichtigen Denkmals. Die Frage kann sich nur durch Stilvergleichung und eine Untersuchung der Brauweilerer Wandmalereien im Rahmen der rheinischen romanischen Monumentalmalerei überhaupt lösen lassen. Aus der Analyse der Bauformen läßt sich nicht mit Bestimmtheit ein Schluß ziehen: die Säulen und Kapitäle könnten um 1150 wie 1170 entstanden sein, wenn auch die größere Wahrscheinlichkeit für den späteren Termin spricht — so müssen zuletzt die Malereien allein reden.

Die Deckenmalereien wurden schon im J. 1816 von Schinkel entdeckt und in seinem Auftrage von der Tünche befreit. Im J. 1862 sind sie durch den Hofmaler Hohe aus Bonn restauriert worden. Da die alten Temperamalereien mit einem leicht in Wasser löslichen Bindemittel aufgetragen waren, löste die spätere Übertünchung dieselben teilweise auf und zerstörte sie. Daher zeigten sich nach der Freilegung nur noch schwache Spuren von den Farben und Umrissen der Gemälde, die stellenweise durch anhaltende Feuchtigkeit besonders gelitten hatten[15]. Den Zustand des Befundes vor der Erneuerung zeigen die Rubenschen Aquarellkopien, die Wiederherstellung hat die Farben zumeist außerordentlich hart und grell nebeneinandergesetzt und gibt heute, zumal in der harten und bunten Behandlung des ornamentalen Rahmens, ein ganz falsches Bild.

Das System der Ausmalung und die dekorative Einrahmung*.

Der ehemalige Kapitelsaal, der im Osten an den Kreuzgang anstößt, ist seit dem J. 1863 zur evangelischen Kirche eingerichtet. Zu diesem Zwecke ist 1860 unter Zwirners Leitung die Trennungsmauer zwischen dem Kapitelsaal und der anstoßenden Medarduskapelle herausgenommen; an Stelle der ehemaligen Südwand sind zwei Säulen gesetzt worden[16].

Der Kapitelsaal ist ein 13 m langer und 8 m breiter rechteckiger Raum von sechs quadratischen, mit Gratgewölben überspannten Jochen, die durch breite Gurte getrennt sind. Die leicht gedrückten Gurte ruhen an den Außenmauern auf reich gegliederten Konsolen. Die beiden freistehenden Säulen in der Mitte haben Eckblattbasen, monolithe Schafte und mit reichem Blattwerk umgebene korinthisierende Kapitäle. Die Deckplatte ist nur wenig vorgekragt. In der Mitte der Westwand befindet sich der Eingang, neben welchem zu jeder Seite durch Säulen geteilte Fensterarkaden angebracht sind, während in der gegenüberliegenden Ostwand drei Fenster in Vierpaßform sich befinden, von denen das mittlere durch einen runden Wulst umrahmt wird. Sie sind bei der letzten Restauration erweitert worden (Grundriß Fig. 258).

Vierundzwanzig figürliche und szenarische Darstellungen befinden sich in den Gewölbefeldern der Decke. Außer ihnen schmückten den Kapitelsaal ursprünglich noch sechs Wandgemälde unter den Stirnbogen der Gewölbe auf der südlichen und nördlichen sowie auf der zu beiden Seiten des Eingangs befindlichen westlichen Wandfläche über den beiden Fensterarkaden. Nur die beiden letzteren sind noch an Ort und Stelle erhalten; die ursprünglich an der Südwand befindlichen wurden bei deren Niederlegung 1862 auf die Nordwand übertragen, deren Bilder „nicht mehr deutlich zu erkennen und zum größten Teil zerstört waren“[17].

Die 24 Kappen des Gewölbes enthalten einen zusammenhängenden Zyklus, der dem XI. Kapitel des Hebräerbriefes entlehnt ist und den Sieg des Glaubens in Szenen und Gestalten aus dem Alten Testament, dem Neuen Testament und aus der Heiligenlegende verherrlicht. Der Zyklus beginnt in dem mitt-

---

[15] Vgl. Hohes Bericht in den B. J. XXXV, S. 109 ff., der natürlich in bezug auf die Erhaltung des Alten etwas optimistisch ist. Über den früheren Zustand auch Ernst Weyden im Kölner Domblatt 1845, Nr. 12.

* Der Beschreibung Seite 363—898 liegt wieder, mehrfach ergänzt, ein Manuskript von Dr. Reiche zugrunde.

[16] Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler, Kreis Köln, S. 58, Tafel VI (Gesamtgrundschrift der Abtei).

[17] Hohe in seinem Bericht vom 2. Jan. 1862.

leren Gewölbefeld des östlichen Schiffes, setzt sich dann in dem Joch rechts und weiter in den drei westlichen Jochen fort und endet in dem nördlichen Joch des östlichen Schiffes (Taf. XXII. — Tafelband Taf. 26).

Auf den beiden Flächen der Nordwand ist dargestellt der Traum des Nebukadnezar und Christus, der zwei heilige Frauen (Seelen?) aus dem Rachen von zwei Drachen herauszieht. Über den beiden Arkadenöffnungen in der Westmauer ist einerseits im Zwickel ein Engel, im übrigen freien Felde ein König (Nebukadnezar?) gemalt, vor dem ein jugendlicher Heiliger (Daniel?) kniet (Deutung des Traumes?), andererseits eine große Stadt mit einem Rundbau in der Mitte (die große Babel?).

An den beiden Säulen, welche den Raum in zwei Schiffe teilen, sind die Schäfte unbemalt, die Bemalung der Kapitäle — weiß auf blauem Grunde mit Deckplatte von blauer Profilschräge und roter Platte — ist modern. Die Konsolen, fünf Wand- und vier Eckkonsolen, sind von unten nach oben an den einzelnen Abschnitten ihres Profils gelb-grün-rot-gelb-blau-rot (Deckplatte) bemalt. Über den rundbogigen Gurten sind die Gewölbekappen in etwas steilerem Bogen geführt. So entstehen an den Gurtbogen schmale, sichelförmige Stirnseiten. Diese sind unter den an die Wände stoßenden Kappen nachgeahmt und in Scheibenform auf die Wand gemauert, so daß sie als überdeckende Schildbogen vor diese vorspringen. Die Bemalung ist bei beiden die gleiche. Sie sind rot gestrichen und enthalten in modernen Umschriften mit weißen Lettern den Wortlaut der entsprechenden Stellen des Hebräerbriefes[18]. Die Kanten sind beiderseits gelb eingefaßt, in der Laibung der Sichelbogen an den Wänden daneben noch ein roter Streifen (nur am nördlichen Bogen der Westwand ein schwarzer). In der Laibung der Gurtbogen entsprechen diesem ebenfalls rote Streifen, welche die schwarze Bahn einrahmen, auf der in Blau-Rot-Gelb-Grün Ranken von Blättern, Bändern und Schnitzeln aufgemalt sind.

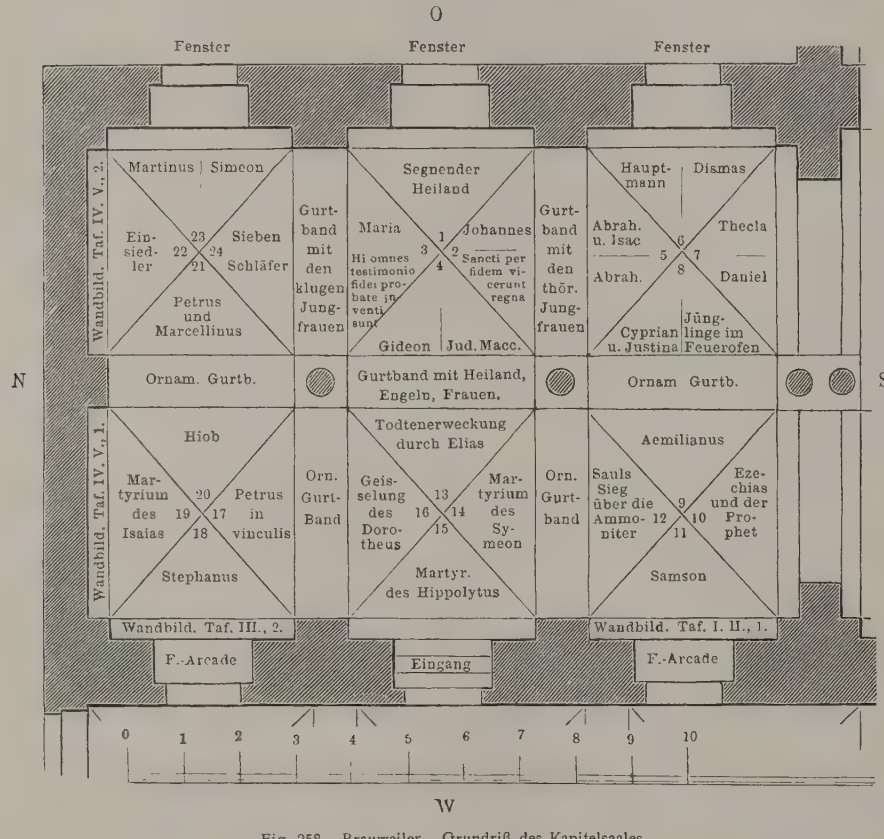


Fig. 258. Brauweiler. Grundriß des Kapitelsaales.

---

[18] AUS'M WEERTH, S. 3: „... die Fragmente der Randschriften ließen leider eine sichere Bestimmung, selbst mit Zuhilfenahme der Bibelconcordanz, nicht zu, da sie allem Anscheine nach den im Bilde dargestellten Gegenstand in leoninischen Versen schilderten, wie die Spruchreste: mirabilis auctor, addidit annos, perdidit ignis, ... buit ora eonlis, wohl mit Recht vermuten lassen. Sie wurden daher bei der Restauration durch neue Inschriften ersetzt, welche auf einem unterhalb der alten Spruchreste angebrachten roten Bande den Wortlaut der entsprechenden Stelle des Hebräerbriefes in weißen Buchstaben vorführen". Über die alten Inschriften vgl. auch REICHENSPERGER a. a. O. S. 117.

In den Kappen selbst grenzt ein weißer Inschriftstreifen mit schwarzen Lettern[19] den Halbkreisbogen entlang deren Felder von den Sichelbogen ab. Die einzelnen Gewölbefelder sind blau grundiert und durch einen breiten grünen Rahmen rings eingeschlossen und vom Scheitel aus in zwei Dreiecke geteilt. Ein um diesen grünen Rahmen laufender schmaler roter Streifen grenzt ihn gegen die blau gestrichenen Grate und gegen den weißen Streifen der Rundbogen ab. Die Bilder sind teils über eine ganze Kappe gemalt, teils nur in eine Hälfte.

Eine Ausnahmestellung unter den Gowölbejochen nimmt in der ornamentalen Behandlung der Gurte das Mitteljoch des Ostschiffes ein. Hier ist von den die schwarze Bahn der Laibungen einfassenden beiden Streifen der innere blau, der äußere rot, welch letzterem auf der Stirnseite ebenfalls ein roter Streifen entspricht. Zwischen diesem Kantenstreifen und einem oberen zweiten roten Streifen ist die Stirnseite der Gurtbogen hier gelb gestrichen, eine Inschrift fehlt. Während die übrigen Gurtbänder nur Ornamente enthalten, zeigen die das Mitteljoch des Ostschiffes trennenden Gurte außerdem auf der ornamentierten schwarzen Bahn runde Medaillons mit Brustbildern: Der Süd- und Nordgurt sind mit schnitzelartigem Ornament bemalt (blau-gelb-grün-rot), dessen Doppelfiguren durch fünf innen rot, außen grün umrandete blaugraue Kreismedaillons unterbrochen werden. Diese enthalten en face-Brustbilder weiblicher Gestalten. Im Südgurt die fünf törichten Jungfrauen, die die umgestülpte Lampe vor sich in ihren Händen halten. Ihre Kleidung besteht in einem Untergewand, von dem nur die anliegenden Ärmel sichtbar sind, und abwechselnd roten und blauen (bei der mittleren und den untersten) Obergewändern — auf letzterem noch ein goldener, mit Steinen besetzter Schulterkragen — und einem Kopftuch. Im Nordgurt die fünf klugen Jungfrauen, die die volle Lampe aufrecht vor sich in den Händen halten. Über dem mit Halssaum und engen Ärmeln sichtbaren Untergewand tragen alle ein rotes Obergewand mit goldenem, steinenbesetztem Schulterkragen, von dem zwei goldene Bänder links und rechts vor der Brust herabfallen. Das mit dem Kopftuch bedeckte langlockige Haupt umstrahlt ein goldener, mit roten Ranken ornamentierter Nimbus. Der Westgurt ist mit gitterförmig geflochtenem Band (blau-gelb-rot-grün) bemalt, das ebenfalls durch fünf gleiche Kreismedaillons mit en face-Brustbildern unterbrochen wird. Das mittlere enthält die Halbfigur des mit reichem Kreuznimbus geschmückten bärtigen Heilandes in blauem Gewande und rotem Mantel, der beide Hände mit den Innenflächen nach außen hochhält. Die beiden neben ihm enthalten zwei nimbierte Frauen in engärmeligem blauem Untergewande, rotem Obergewande und Kopftuch, die die Hände anbetend hochhalten. In beiden äußeren Medaillons sind Brustbilder von zwei Engeln mit goldenem Nimbus gemalt, in blauem Gewande, rotem Mantel, mit roten Flügeln, in der einen Hand halten sie eine Rolle vor sich, die andere heben sie mit der Fläche nach außen hoch. Die Stellung der Figuren in den Medaillons ist in den drei Gurten derart, daß gegen die mittlere, in die Breitenrichtung des Gurtes gestellte, nach dem Gewölbescheitel blickende Figur die äußeren paarweise mit den Köpfen in die Längenrichtung des Gurtes zusammengestellt sind (Taf. XXIII, XXVI. — Tafelband Taf. 27).

Mit diesem dem Eingang gegenüberliegenden besonders herausgehobenen Joche beginnt nun auch ikonographisch der Zyklus der Darstellungen an der Decke.

Die Bilder der Gewölbedecke.

Die Decke des Kapitelsaales enthält die zyklische Darstellung der Epistel, welche den Sieg des Glaubens preist und in der Kirche an den Festen der heiligen Märtyrer gelesen wird, die ja eben durch ihren Tod die Treue ihres Glaubens bekundeten und durch ihre Standhaftigkeit den Sieg über die heftigsten Versuchungen zum Abfall vom Glauben davontrugen, und zwar ist der Wortlaut der Epistel des Commune plurimorum martyrum im Römischen Missale zugrunde gelegt. Die hier illustrierte Epistel ist dem Hebräerbrief cap. XI, v. 33—39 entnommen und hat in der für die bildliche Darstellung beliebten Trennung der Satzglieder folgenden Wortlaut:

---

[19] Diese „konnte man nach den aufgefundenen Buchstabenresten meist ergänzen". AUS'M WEERTH, S. 3.

Hebr.XI,v.33	Sancti (Vulg.: Qui) per fidem vicerunt regna	Die Heiligen haben durch den Glauben Königreiche bezwungen,
	operati sunt iustitiam	Gerechtigkeit gewirkt,
	adepti sunt repromissiones	die Verheißungen erlangt,
	obturaverunt ora leonum	der Löwen Rachen verstopft,
34	extinxerunt impetum ignis	die Kraft des Feuers gelöscht,
	effugerunt aciem gladii	sind der Schärfe des Schwertes entronnen,
	convaluerunt de infirmitate	von Krankheit genesen,
	fortes facti sunt in bello	stark geworden im Kriege,
	castra verterunt exterorum	haben Heerscharen der Fremdlinge in die Flucht geschlagen;
35	acceperunt mulieres de resurrectione mortuos suos	Weiber haben ihre auferstandenen Toten wiederbekommen,
	alii autem distenti sunt	einige sind gekreuzigt worden,
	non suscipientes redemtionem, ut meliorem invenirent resurrectionem	haben die Befreiung nicht angenommen, auf daß sie zur Auferstehung, welche besser ist, gelangten.
36	alii vero ludibria et verbera experti	Einige haben Spott und Geißeln erduldet,
	insuper et vincula et carceres	Bande und Kerker;
37	lapidati sunt	sind gesteinigt,
	secti sunt	sind zersägt,
	tentati sunt	sind gemartert,
	in occisione gladii mortui sunt	sind durch Schwertschlag getötet worden;
	circuierunt in melotis, in pellibus caprinis, egentes, angustiati, afflicti	sind umhergegangen in Schafpelzen, in Ziegenfellen, Mangel leidend, gedrängt, mißhandelt;
38	quibus dignus non erat mundus in solitudinibus errantes	sie, deren die Welt nicht wert war, sind umhergeirret in Einöden,
	in montibus et speluncis et in cavernis terrae.	in Gebirgen, in Höhlen und in Erdklüften,
39	Et hi omnes testimonio fidei probati (Vulg.: non acceperunt repromissionem) inventi sunt in Christo Jesu Domino nostro.	und diese Alle sind durch des Glaubens Zeugnis bewährt gefunden worden (Vulg.: haben die Verheißung nicht überkommen) in Jesus Christus unserem Herrn.

Judas Maccabäus, der Besieger des Königs Antiochus (1. Macc. VI).	Mitteljoch des Ostschiffes: Südfeld	Westkappe:
Gideon, der Sieger über die Midianiter (Richter VI, 36—40)	Nordfeld	
Der opfernde Abel (1. Mose IV, 4)	Südjoch des Ostschiffes: Westfeld	Nordkappe:
Die Opferung Isaaks (1. Mose XXII, 1—19)	Ostfeld	
Der zum Paradies entschwebende Henoch (Jesus Sirach XLIV, 16)	Nordfeld	Ostkappe:
Der gute Schächer (Luk. XXIII, 45)	Südfeld	
Daniel in der Löwengrube (Daniel VI, 17—24)	Westfeld	Südkappe:
Die h. Thekla unter den wilden Tieren (Acta SS. Bolland. 22. Sept. VI, p. 553)	Ostfeld	
Die drei Jünglinge im feurigen Ofen (Daniel III)	Südfeld	Westkappe:
Die hh. Cyprian und Justina im Pechkessel (Acta SS. Bolland. 26. Sept. VII, p. 195—262)	Nordfeld	
Die Enthauptung des h. Aemilianus (Acta SS. Bolland. 28. Jan. II, p. 833)	Südjoch des Westschiffes:	Ostkappe:
Der Prophet Jesaias verkündet dem kranken König Ezechias seine Genesung (Jesaias XXXVIII)		Südkappe:
Samson erschlägt die Philister (Richter XV, 14—17)		Westkappe:
Sauls Sieg über die Ammoniter (1. Sam. XI)		Nordkappe:
Die Auferweckung des Sohnes der Witwe von Sarepta durch den Propheten Elias (1. Kön. XVII, 17—24)	Mitteljoch des Westschiffes:	Ostkappe:
Die Kreuzigung des h. Simeon, des Sohnes des Kleophas (Acta SS. Bolland. 4. April III, 53—55)		Südkappe:
Der h. Hippolytus wird von zwei wilden Pferden geschleift (Acta SS. Bolland. 13. Aug. III, p. 4—15; Prudentii Peristephanon, Hymn. XI)		Westkappe:
Die Geißelung des h. Dorotheus (Acta SS. Bolland. 5. Juni I, p. 434—437)		Nordkappe:
Der Apostel Petrus im Gefängnis (Apostelgesch. XII, 1—6)	Nordjoch des Westschiffes:	Südkappe:
Die Steinigung des h. Stephanus (Apostelgesch. VII, 54-60)		Westkappe:
Der Prophet Isaias wird zersägt (Acta SS. Bolland. 6. Juli II, p. 250—252)		Nordkappe:
Die Erniedrigung Hiobs (Hiob II)		Ostkappe:
Die Enthauptung der hh. Petrus und Marcellinus (Acta SS. Bolland. 2. Juni I, p. 170—209)	Nordjoch des Ostschiffes:	Westkappe:
Der h. Zosimas u. die h. Maria Aegyptiaca (Acta SS. Bolland. 2. April I, p. 67—90). — Die keusche Susanna u. die beiden Greise (Apokryph. Schrift von Susanna und Daniel). — Der h. Hieronymus (Patrolog. lat. XXII, p. 175, 183)		Nordkappe:
Ein Hippocentaur weist dem hl. Antonius in der Wüste den Weg zum h. Paulus dem Eremiten (Acta SS. Bolland. 10. Jan. I, p. 605)	Südfeld	Ostkappe:
Eine Trierische Legende	Nordfeld	
Die hh. Siebenschläfer (Acta SS. Bolland. 27. Juli VI, p. 375 bis 397). — Der h. Paulus, der Eremit (Acta SS. Bolland. 10. Jan. I, p. 605). — Der h. Antonius (Acta SS. Bolland. 17. Jan. II, p. 107—162).		Südkappe:

Den ersten Hinweis auf den innigen Zusammenhang der Deckenbilder mit dem Hebräerbriefe verdanken wir den eingehenden Studien Aug. Reichensperger's, gegenüber mannigfachen irrigen und ungenügenden frühern Erwähnungen. Paul Brown hat dann in seiner Schrift: Kurze Beschreibung der Fresko-Gemälde im Kapitelsaal der ehemaligen Benediktiner-Abtei Brauweiler, Köln 1863, wieder abgedruckt in ‚Gedankenspäne aus meiner Trödelbude', nachgewiesen, daß die Reihenfolge der Bilder ohne Unterbrechung sich dem Schrifttexte des Hebräerbriefes anschließt[20].

Die letzte ausführliche Beschreibung und Aufnahme gab Ernst aus'm Weerth in seinen Wandmalereien des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden 1879. Seine Deutungen der einzelnen Bilder stimmen fast sämtlich mit den von Reichensperger gegebenen überein. Während die folgende Beschreibung beiden gegenüber auf Grund der theologischen Quellen in mehreren Punkten zu einer neuen Auffassung kam, z. T. auch auf Grund der vor der Restauration genommenen Aufnahmen, schließt sie sich in der Charakteristik des dem ganzen Zyklus zugrunde liegenden Gedankens der erschöpfenden Deutung aus'm Weerth's an.

Daß es sich in den Gemälden der Decke um eine einheitliche Illustration dieser dem Hebräerbrief (cap. XI, v. 33—39) entnommenen Epistel handelt, geht daraus hervor, daß der illustrierende Künstler nicht dem Text des Hebräerbriefes selbst folgte, wie die auf den beiden Spruchbändern der Propheten in dem mittleren Ostjoch angebrachten Eingangs- und Schlußworte beweisen, sondern daß er sich treu an den im Missale enthaltenen Wortlaut jener Epistel hielt, welche gerade an jenen beiden Stellen einige, die Selbständigkeit des Ganzen sichernde Abweichungen zeigt.

„Die allerletzten Worte der Epistel: ‚in Christo Jesu Domino nostro' sind auf dem den Schluß enthaltenden Spruchband des Propheten fortgelassen. Statt ihrer erscheint in unmittelbarer Nähe des Propheten Christus selbst in majestätischer Gestalt, er, der Mittelpunkt und Richter alles Glaubens"[21].

Der Grundriß (Fig. 258) gibt, eingeschrieben in die Projektion der Gewölbefelder auf den Boden, wie bei einem Grundriß üblich, den Inhalt der einzelnen Gewölbemalereien. Um in der Bezeichnung der einzelnen Bilder keine Irrtümer Platz greifen zu lassen, ist auch die große Übersichtstafel (Taf. XXII) in der gleichen Weise angeordnet. Sie gibt also gleichfalls die Projektion der Deckenmalereien[22].

I. Mitteljoch des Ostschiffes.

1. Östliche Kappe. Die ganze Kappe über dem Mittelfenster der Ostwand füllend, größer als alle anderen Gestalten, sieht auf den Eintretenden die mächtige Halbfigur des Herrn herab (Fig. 259). Das bartlose Haupt mit den langen grauschwarzen Locken umstrahlt ein reich ornamentierter Kreuznimbus[23], der im Zwickel den grünen Rahmen überschneidet. Die Arme sind abwärts ausgestreckt, die Linke mit dem goldenen Buch des Lebens, die Rechte segnend nach griechischem Ritus[24]. Seine Gewandung besteht aus einem braunschattierten Untergewand, sichtbar mit den goldgesäumten engen Ärmeln, einem weitärmeligen blauschattierten Obergewand und rotem, graugrün gefütterten Mantel, der offenbar von der linken Hüfte vorn um den Leib in den Rücken gezogen zu denken ist, wo er über die linke Schulter vorn über die linke Brust und den linken Oberarm fällt. Die Faltengebung auf dem Schoß ist nicht klar.

---

[20] Reichensperger i. d. Bonner Jahrbüchern XI, S. 85 — wieder abgedruckt in dessen vermischten Schriften, S. 72.

[21] „Vgl. im Missale romanum das Commune plurimorum martyrum extra tempus paschale". aus'm Weerth, a. a. O. S. 2, 2. Sp., Note 2.

[22] In der Übersichtstafel in dem Tafelwerk (Romanische Wandmalereien, Taf. 26) sind in dem ersten Felde Johannes und Maria miteinander vertauscht.

[23] Die Nimben aller heiligen Gestalten sind golden, mit roten Blattranken gemustert.

[24] aus'm Weerth, S. 3, 2. Sp., Note 2: „Schnaase, der anfänglich in Didron, Annales Archéologiques A. VI. liv. 4 behauptete, der Heiland segne nach lateinischem Ritus, hält (Kunstgeschichte 2. Aufl. V, 512) gegen Reichensperger (Jahrb. XI, 94 und 122) an seiner ursprünglichen Auffassung fest, indem er eine durch ungeschickte Verkürzung entstandene Undeutlichkeit annimmt. Nach Einsicht der Originalkopien vermag ich Schnaase darin nicht beizupflichten".

Ob das ernst geneigte Gesicht wirklich ursprünglich bartlos war, ist nach der Rubenschen Aufnahme nicht zu unterscheiden. Es fehlt gerade der untere Teil des Kinnes, von dem nur ein Ansatz vorhanden ist: man kann sich nach der Ansatzlinie ebenso gut einen bartlosen Kopf wie einen bärtigen Rundkopf vorstellen. Zu beachten ist jedenfalls, daß im Westgurt des Mitteljoches vom Ostschiff[25] Christus bärtig dargestellt ist. Die an dies Bild angeschlossenen Erörterungen über das lange Nachleben des bartlosen Christustypus hängen daher in der Luft. Der von der rechten Schulter bis zum Gürtelbausch des Mantels laufende Goldbrokatstreifen, jetzt in seiner Funktion ziemlich unverständlich, könnte am ehesten noch nach der Rubenschen Aufnahme ein um den Ärmelansatz des Obergewandes gestickter Saum sein. aus'm Weerth sieht an ihm keinerlei Beziehung zum Obergewand und spricht ihn für eine Stola an, „die ja zur Zeit der Entstehung unserer Wandbilder schon als selbständiges priesterliches Gewandstück in Gebrauch war"[26]. „Nicht ohne Absicht hat der Künstler diesem Bilde durch Komposition und räumliche Anordnung die besondere Aufmerksamkeit sichern wollen, da ja der salvator mundi als der Mensch ge-

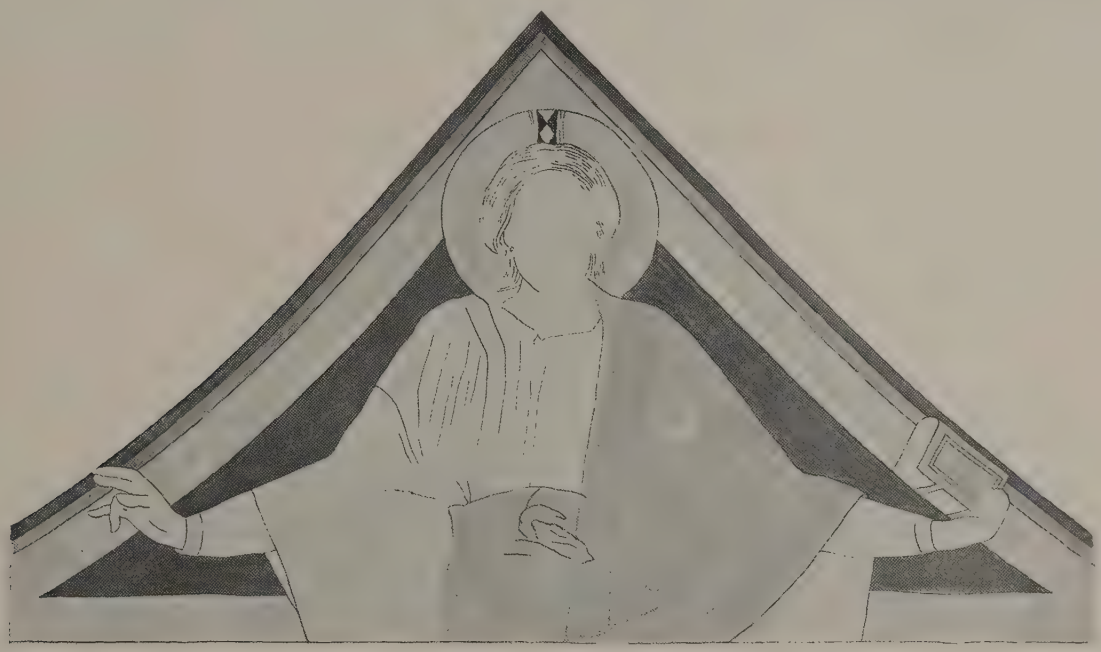


Fig. 259. Brauweiler. Der segnende Christus (nach Ruben).

wordene Gottessohn den vorzüglichsten Gegenstand wie der gläubigen Erfassung überhaupt, so namentlich auch der im Hebräerbriefe niedergelegten Lehrunterweisung bildet[27]."

2. Nördliche Kappe. Ostfeld. „Mit dem als Weltrichter dargestellten Heiland erscheinen gemäß altchristlicher Kunsttradition stets zur Rechten Maria, als Fürbitterin für die probati, zur Linken Johannes der Täufer, der durch seine Predigt auf Christi öffentliches Auftreten vorbereitete und beim Gerichte dessen Strafgerechtigkeit über die reprobati und victi anruft[28]. So steht auch hier im grünen Rahmen des östlichen Zwickels Maria in langem, auf die nackten Füße reichendem blaugrauem Untergewand und rötlichem, mit breiter goldener Borte gesäumtem Mantel, den sie um den Kopf geschlagen

[25] Vgl. oben S. 365.

[26] „Das Vorkommen der Stola auf gleichzeitigen Wandbildern des Heilandes ist nachgewiesen durch Aldenkirchen (Die mittelalterliche Kunst in Soest, Bonn 1875, S. 9), der auf dem aus dem J. 1166 stammenden Bilde des Erlösers in dem Patroklidome zu Soest eine mit Nägeln aufgenagelte Stola aus dünnem Goldblech fand, die genau in der bei unserem Bilde sichtbaren Anordnung von der rechten Schulter über die Brust herabhing." AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp., Note 1.

[27] AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp.

[28] AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp.

hat. Sie neigt mit auf die Brust gelegter Linken und leicht erhobener Rechten das Haupt zu Christus in demütiger Bitte: Maria als Fürbitterin bei dem Weltenrichter (Fig. 260).

3. Südliche Kappe. Ostfeld. Im grünen Rahmen des Zwickels steht Johannes der Täufer, bärtig, mit langem grauem Haar. Er trägt einen langen, auf die nackten Füße reichenden gelblichen Rock, um die Lenden von einem Fellgürtel zusammengehalten, darüber einen grünen rotgefütterten Mantel, und erhebt wie beschwörend die Arme zu Christus: Johannes der Täufer, zur Linken des Weltenrichters, seine Strafgerechtigkeit anrufend (Fig. 261).

Sehen die drei Gestalten der Deësis den vom Eingang in das Joch Eintretenden und Aufschauenden an, so muß dieser für die Gestalten der Westhälfte des Gewölbes den entgegengesetzten Standpunkt einnehmen, eine halbe Drehung machen, damit sie auf ihn niederschauen.

4. u. 5. In den Westfeldern der nördlichen und südlichen Kappe steht mit den nackten Füßen im grünen Rahmen der Westzwickel, mit dem Rücken gegen Johannes und Maria je ein nimbierter bärtiger Mann in langem, auf die Füße fallendem weitärmeligem blauschattiertem Gewand und rotbraun bzw. gelbschattiertem, rot bzw. rotbraun gefüttertem Mantel. Beide halten in

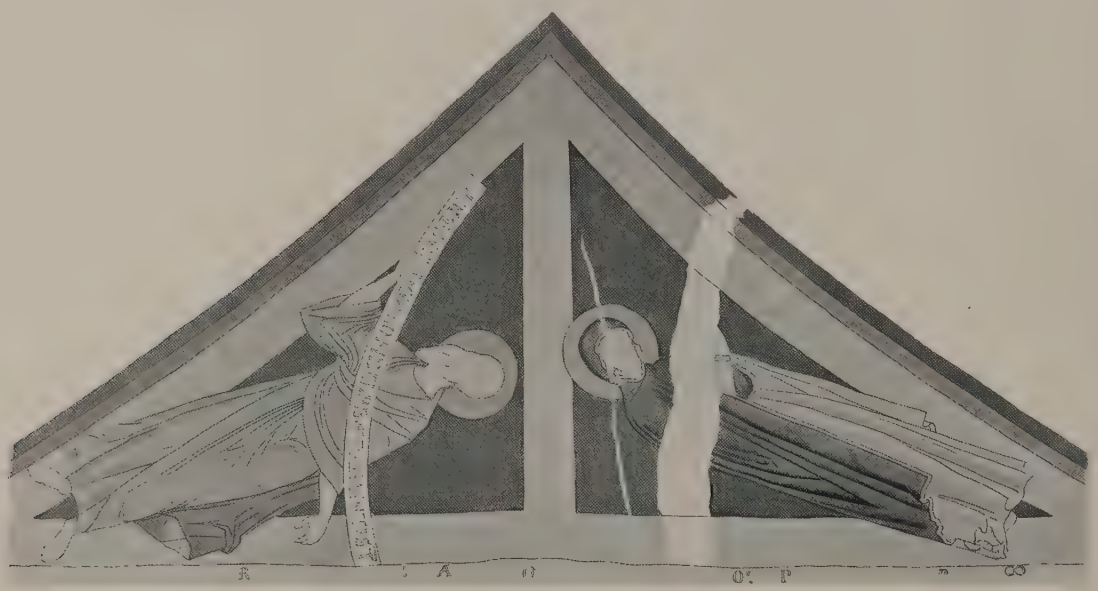


Fig. 260. Brauweiler. Die fürbittende Maria und ein Prophet (nach Ruben).

ihrer Rechten entrollte Spruchbänder quer über die Brust, der in der Südkappe mit der Aufschrift: SANCTI PER FIDEM VICERUNT REGNA (Hebr. 11, v. 33), der Kahlkopf in der Nordkappe eins mit der Aufschrift: HI OMNES TESTIMONIO FIDEI PROBATI INVENTI SUNT (Hebr. 11, 39).

Die auf den Schriftbändern der Nord- und Südkappe bei aus'm Weerth noch zu sehenden, aber damals schon undeutbaren Schriftreste sind heute verschwunden. aus'm Weerth erblickt, wie schon vorher Reichensperger, in diesen beiden Gestalten mit Recht „im Anschluß an den Eingang des Hebräerbriefes (olim Deus loquens patribus in Prophetis, novissime diebus istis locutus est nobis in Filio) ganz allgemein Propheten[29], wobei zu bemerken, daß die Deutung auf bestimmte Propheten, auf Isaias und Michaeas, unhaltbar erscheint, da die Inschriften auf den in ihren Händen befindlichen Spruchbändern lediglich im Hebräerbrief, aber nicht in deren Schriften sich finden"[30].

Der in der Südkappe „eröffnet gleichsam als Prologsprecher das nachfolgende Epos mit den Eingangsworten der Martyrer-Epistel (Hebr. 11, v. 33). ... Nachdem dann im vierten Felde dieses Gewölbes

---

[29] „Nur eine Betrachtung vor vollständiger Entfernung der verdeckenden Tünche kann es verschulden, wenn A. Simons (Jahrb. d. V. v. A.-Fr. X, S. 149) die beiden Propheten für Engel ansieht." AUS'M WEERTH eb., Note 3.

[30] AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp.

die bildliche Erläuterung der einzelnen Sätze der Epistel ihren Anfang genommen hat und in der oben angegebenen Reihenfolge der Gewölbe weiter geführt wurde, schließt der kahlköpfige Prophet [in der Nordkappe] .... den ganzen Zyklus ab, in dem er auf seinem Spruchband als Epilog die Schlußworte jener Epistel zeigt. Die beiden letzten Worte sind in der Epistel als Ersatz für die in der Vulgata enthaltenen Worte gewählt worden: non acceperunt repromissionem"[31].

6. u. 7. Westliche Kappe. In den Zwickeln stehen en face schräg gegeneinander zwei ritterliche Heilige, barhaupt, bärtig. Ihre Nimben überschneiden den grünen Teilungsrahmen (Fig. 262).

1. Der im Südfeld ist angetan mit einem Kettenhemd und langem, übers Knie reichendem grünschattiertem Waffenrock, darunter im Rücken fällt der lange vor der Brust festgesteckte rötliche Mantel herab, der wohl mit der vorn unter der Brust geschlungenen Schärpe am Körper festgehalten wird. Die weiten Ärmel, die unter den Panzerärmeln sichtbar werden, gehören offenbar trotz ihrer (falschen) rötlichen Färbung zum Waffenrock, während die grünlichen engen Ärmel einem Unterrock oder einer

Fig. 261. Brauweiler. Der fürbittende Täufer und ein Prophet (nach Ruben).

Hemdhose gehören müssen. In der Rechten hält er den Speer, in der Linken den hohen Langschild. Die Spuren einer unter seinen Füßen kauernden Gestalt wird zu einer Königsfigur ergänzt. Schon Reichensperger erkannte in dem Krieger den „letzten Märtyrer des Alten Bundes": Judas Maccabäus (vgl. 1. Macc. II, 66). Um seinen mit kleiner Schar errungenen glanzvollen Sieg über die Heere des Königs Antiochus (1. Macc. VI) anzudeuten, steht er triumphierend auf einem niederkauernden König, diesem dem Mittelalter geläufigen Symbol der Überwältigung[32]. Es ist die gleiche Haltung wie bei den siegreichen Tugenden in den Fensterlaibungen der Unterkirche zu Schwarzrheindorf oder wie bei den Heiligen der thebäischen Legion im Chor von St. Gereon zu Köln[33].

2. Der im Nordfeld trägt einen blauschattierten weitärmeligen Waffenrock, der die Kniee freiläßt, so daß die Bindung der weißen Beinkleider unter denselben sichtbar wird, darüber einen Schuppenpanzer, um den der weiße Schwertgurt geschlungen ist, an dem an der Linken das Schwert mit roter Scheide und goldenem Griff hängt. An den Unterarmen werden noch enge Ärmel, dunkelbraun schattiert, sichtbar, die wie die Beinkleider zu einer Hemdhose, oder wenn die Beinkleider separat sind, zu einem Unter-

[31] AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp. [32] Vgl. AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp.
[33] Vgl. o. S. 312 eingehend über den Typus der Darstellung, ebenso unten unter St. Gereon, Wandmalereien in der Apsis.

rock gehören. Der grünliche, vor der rechten Schulter zusammengesteckte Mantel flattert im Rücken. In der Rechten hält der Ritter einen Speer, in der erhobenen Linken ein Faß. Er steht auf einem in den grünen Zwickelrahmen gemalten unregelmäßigen gelben felsblockartigen Gebilde.

Es ist nach Reichensperger Gideon mit dem Fäßchen, in das er den aus dem Widderfell ausgedrückten Tau sammelte. Gideon, der im vorhergehenden 32. Vers des Hebräerbriefs namentlich aufgeführt wird, erhielt durch einen Engel des Herrn den Auftrag, das israelitische Volk von dem Joche der Midianiter zu erlösen. Er erbat sich nach Judic. 6, 36—40 von dem Herrn als Wahrzeichen des ihm verheißenen Sieges, daß nur ein von ihm ausgebreitetes Fell betaut werden, der übrige Erdboden aber trocken bleiben solle; als ihm am anderen Morgen dieses Zeichen von dem Herrn gewährt worden war, und er den auf dem Felle befindlichen Tau in ein Fäßchen gesammelt hatte, erbittet er sich als weiteres Wahrzeichen, daß der ganze Erdboden betaut werden, sein Fell aber trocken bleiben möge. In Beziehung auf diese beiden, dem gläubigen Helden vom Himmel bewilligten Zeichen sehen wir .... Gideon, wie er auf trockener, das Fell andeutender Stelle steht und mit der Linken das Fäßchen hoch

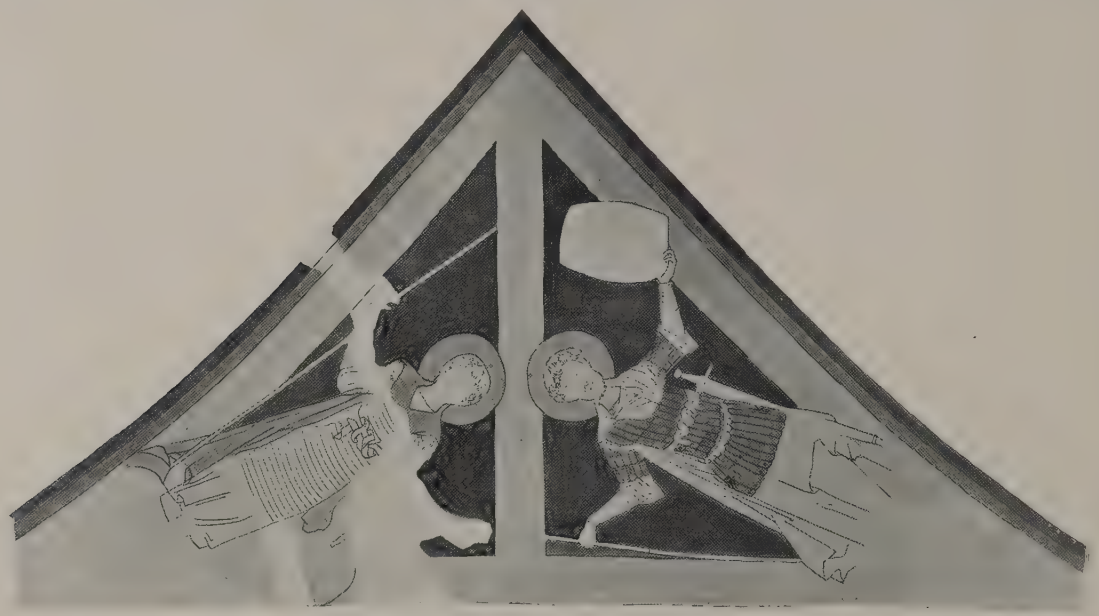


Fig. 262. Judas Maccabäus und Gideon (nach Ruben).

emporhält, in welches er den Tau des ersten Wahrzeichens gefüllt hatte[34]. Judas Maccabäus und Gideon erscheinen als die Wahrhalter dessen, was der 33. Vers sagt: „qui per fidem vicerunt regna, welche durch den Glauben Königreiche überwunden haben."

II. Südjoch des Ostschiffes.

Auch hier sind die Gestalten der östlichen Hälfte des Gewölbes für den nach Osten in das Gewölbe gerichteten Blick gezeichnet. Ikonologisch zu lesen sind die Szenen zwar vom Westfeld der Nordkappe über das Ostfeld derselben Kappe, die Ost- und Südkappe bis zum Nordfeld der Westkappe, so daß man also jedesmal die Szenen einer Kappe zusammen sieht.

1. Nördliche Kappe. a) Westfeld. Die, wie die Hoheschen und Rubenschen Kopien ergeben, bei der Aufdeckung in der oberen Hälfte bis auf den Kreis des Nimbus und das offenbar kurz gelockt gewesene Haar am Hinterkopf zerstörte Gestalt ist als „Abraham" mit einem Spruchband in den Händen ergänzt worden mit Bezug auf die Darstellung in der anderen Hälfte dieser Kappe. Die Figur steht im

[34] AUS'M WEERTH, S. 3, 2. Sp.

Westzwickel der Nordkappe, trägt niedrige schwarze Schuhe, Beinkleider und kurzen Rock, blauschattierten gelben, innen roten, kurzen Mantel, dessen Wurf in der Restauration unverständlich geworden ist, streckt seine Linke aus und hält in der Rechten ein Spruchband, nach dem Gewölbescheitel gewendet. Die Schriftreste in dem anschließenden weißen Randstreifen sind wohl richtig LAVDAT · V ..... gelesen.

b) Ostfeld. Auf dem grünen Zwickelrahmen stehen dem Scheitel zugewendet zwei männliche Gestalten. Der eine, bärtig und nimbiert, in langem, auf die nackten Füße reichendem, blauschattiertem Gewand mit weiten Ärmeln und gelbem Mantel, hat die Hände zum Gebet erhoben. Vor ihm ein den grünen Rahmen überschneidender Teil eines primitiven Altars. Hinter ihm ein Jüngling ohne Nimbus in kurzem rötlichem Rock mit weißem Gurt, an dem jetzt ein Schwert hängt, hält in der Rechten einen Gegenstand, der nach der Rubenschen Zeichnung sehr wohl ein Bündel von Holzscheiten gewesen sein mag. Die Linke hat er auf die Schulter seines Vordermannes gelegt. Rechts neben dem Nimbus des letzteren sind die Buchstaben VIA sichtbar, von aus'm Weerth zu Quia ergänzt und als Rest des 16. Verses von Genesis 22 gedeutet: quia fecisti hanc rem et non pepercisti filio tuo unigenito propter me, benedicam tibi. Mit Recht sieht aus'm Weerth in dieser Szene die 1. Mos. XXII, 1—19 erzählte Opferung

Fig 263. Brauweiler. Abraham und die Opferung Isaaks (nach Ruben).

Isaaks und verwirft auf Grund der Rubenschen Zeichnungen im Kölner Museum und der verschiedenen Kopien Hohes die Deutung Reichenspergers[35] auf die Gefangennehmung des Paulus durch einen Liktor mit Beziehung auf Hebr. 11, v. 36: „alii vero ludibria experti sunt, insuper et vincula et carceres" — eine Stelle, die nachher, und zwar an dem in der zyklischen Weiterführung ihr zukommenden Orte eine viel treffendere Illustration durch die Darstellung des h. Petrus im Gefängnis erhält, während die Illustration dieser Stelle in dem zweiten Gewölbe den Zusammenhang des Ganzen alterieren würde. Die Inschrift im Teil des weißen Streifens unter dieser Szene: ..... RV . N DOMAT ... ist nicht mehr zu deuten (Fig. 263).

Mit Beziehung auf die Opferung Isaaks sieht, wie gesagt, aus'm Weerth[36] in der Gestalt des Westfeldes den Abraham, wie er auf einem zu diesem Zwecke zugefügten Spruchband vom Herrn den Befehl zu dieser Tat empfängt. Nun steht aber zunächst nach der Kopie von Ruben fest, daß ein Spruchband nicht vorhanden war, und daß die Gestalt, im Gegensatze zu der dem Erzvater zukommenden antikisierenden Gewandung Abrahams im Ostfeld, Beinkleider und kurzen Rock gehabt hat, also schon deswegen gar nicht Abraham sein kann, dessen zweimalige Darstellung, dazu in einem für den Gedanken des Zyklus so unwesentlichen Momente, wie dem von aus'm Weerth angenommenen, außer Analogie in den übrigen Feldern stände. Auch zeigt die Rubensche Aufnahmepause, daß das Haar nicht lang, wie bei

[35] REICHENSPERGER a. a. O. S. 119. [36] AUS'M WEERTH a. a. O. S. 4, 1.Sp.

aus'm Weerth und in der Restauration, sondern kurz gelockt war, wie denn auch Reichensperger „die Figur jugendlichen Alters zu sein: vielleicht Johannes?" schien[37]. Ferner ist bei Ruben deutlich zu erkennen, daß die Gestalt den Mantel vorn an ihrer rechten Seite (mit den vom Mantel verdeckten Händen) hochgehoben hatte. Diese Haltung sowohl wie die Tracht ist typisch für den opfernden Abel. Dieser aber ist es, der Hebr. 11, v. 4 „durch Glauben ..... das Zeugnis eines Gerechten erlangte", und so wäre auch hier, in Parallele zu Abrahams Opfer, durch A b e l s O p f e r (1. Mose IV, 4), der Gedanke zum Ausdruck gebracht, der in den durch die moderne Inschrift auf der Stirn des Gurtbogens wiedergegebenen Worten aus Hebr. 11, v. 33 enthalten ist: Qui Operati Sunt Justitiam, die Gerechtigkeit erlangt haben.

2. Ö s t l i c h e K a p p e. a) N o r d f e l d. Im Zwickel steht, nach links (Norden) gewandt, eine bärtige nimbierte Gestalt in langem blauem Gewand und gelbem, innen rotem Mantel, mit betend erhobenen Händen, auf ein Spruchband blickend, das aus einer Wolke im Scheitel eine Hand herabreicht. Die Inschrift ist an den ganz geringen Resten nicht zu entziffern (Fig. 264).

aus'm Weerth[38] vermutet hier „mit Rücksicht auf die an dieser Stelle bildlich zu erklärenden Worte der Epistel: qui adepti sunt repromissiones, die (durch ihren Glauben) Verheißungen empfangen haben" den heidnischen Hauptmann von Capernaum (vgl. Matthäus 8, v. 5 ff., Lukas 7, v. 3 ff.), „der voll gläubigen Vertrauens die Heilung seines kranken Knechtes vom Heiland erbat, ohne dessen persönliches Erscheinen in seinem Hause zu diesem Zweck für notwendig zu erachten, wodurch er den Herrn zu dem Ausruf des Staunens veranlaßte: Solchen Glauben habe ich nicht einmal in Israel gefunden. Die weiteren Worte Christi: „Vade et sicut credidisti fiat tibi" würden auf dem Spruchband zu vermuten und die Erlangung oder Verwirklichung der Verheißung in der Beifügung des Matthäus zu suchen sein: „et sanatus est puer in illa hora" (c. VIII, 13). Der Umstand, daß unsere Figur mit dem Nimbus versehen ist, vermag die von uns gegebene Erklärung nicht zu erschüttern, da der Künstler mit dieser Auszeichnung nicht gerade sparsam umging und diese außer dem guten Schächer auch noch einer Reihe von anderen Personen verlieh, die nach der strengeren ikonographischen Gepflogenheit auf dieselbe sonst keinen Anspruch haben".

Reichensperger[39] hielt die Figur für die h. Magdalena, „welche zu dem [im anderen Felde der Kappe dargestellten] guten Schächer eine passende Parallele bildet und überdies durch die Worte, welche Christus (bei Luk. VII, 50) zu ihr gesprochen: ‚f i d e s tua te salvam fecit', in den Bereich des Hebräerbriefes fällt".

Nach der Rubenschen Aufnahme (Fig. 264) war der obere Teil der Gestalt von der Hüfte aufwärts bis auf einen Bogenrest des Nimbus nicht mehr erhalten[40]. Das „weibliche Frauengewand", das Reichensperger an ihr sah, ist die fast allen heiligen Personen der Biblischen Geschichte eigene antikisierende Kleidung: Gewand und Mantel. Schon die nackten Füße deuten darauf hin, daß hier ein Mann dargestellt war, zumal auf den übrigen Bildern die Frauen — mit Ausnahme der sogenannten Melanie — wie es auch sonst mittelalterlicher Usus ist, Sandalen tragen. Nach der Stellung der Füße und Schenkel, wozu die flatternde Gewandung tritt, s c h w e b t die Gestalt. Daher paßt ebenso wenig wie die Reichenspergersche die Deutung aus'm Weerths auf den ziemlich willkürlich herangezogenen Hauptmann von Capernaum hierher.

Wie im Nebenfelde erscheint auf der Rubenschen Aufnahme im Zwickel das gerollte und anscheinend ebenso von einer Hand aus den Wolken gehaltene Ende eines Spruchbandes, von dem in der Nähe des Nimbusbogens die Buchstaben ..... EEIOOC . zu lesen sind. Die symmetrische Anordnung der beiden Gestalten hier und im Westfeld der Nordkappe läßt von vornherein wie bei den Kriegern der Westkappe des Mitteljoches auf einen engen ikonologischen Zusammenhang schließen, und da gibt uns der Hebräerbrief selbst die richtige Deutung und zugleich die beste Parallele zum guten Schächer (s. unten): es ist H e n o c h , der nach Ecclesiasticus XLIV, 16 (Jesus Sirach XLIV, 16) v o n G o t t i n s P a r a d i e s g e t r a g e n wurde, von dem es Hebr. XI, 5 heißt: „Fide Henoch translatus est, ne

---

[37] Reichensperger a. a. O. S. 119.

[38] aus'm Weerth a. a. O. S. 4, 1. Sp.

[39] Reichensperger a. a. O. S. 120.

[40] „Das Gesicht freilich fehlt bei Ramboux, doch wird der Restaurator, dem ja die Reichenspergersche Deutung (auf Maria Magdalena) vorlag, gewiß nicht ohne zwingende Gründe von derselben abgewichen sein." aus'm Weerth S. 4, 1. Sp., Note 3.

videret mortem, et non inveniebatur, quia transtulit illum Deus" (vgl. Gen. V, 24). Beide Darstellungen zeigen die Berufung Gläubiger ins Paradies, innerlich verbunden in dem mit Bezug auf Henoch in Hebr. XI, 6 ausgesprochenen Gedanken: „Credere enim oportet accedentem ad Deum, quia est, et inquirentibus se remunerator sit: denn wer zu Gott kommen will, der muß glauben, daß er sei, und denen, die ihn suchen, ein Vergelter sein werde." Nehmen wir eine Umstellung der Anfangsworte von Hebr. XI, 5 an, so möchten auch die auf dem Spruchband befindlichen Wortreste ihre Ergänzung in dieser Stelle finden: translatus est fide ENOC[h]

b) Südfeld. In dem mit gelber Erde gefüllten Zwickel steht, der Rundung des Schildbogens folgend, ein Kreuz in Form des Tau, an das ein nimbierter bärtiger Mann mit Stricken um Brust und Füße gebunden ist. Als Lendenschurz dient der rötlichbraune Rock, der von der Brust heruntergestreift ist; Beine, Brust und Arme sind nackt. Er wendet seinen Blick dem Scheitel zu, — auf der Pause von Hohe neigt er das Haupt — wo aus derselben Wolke eine Hand das Spruchband mit der teilweise zer-

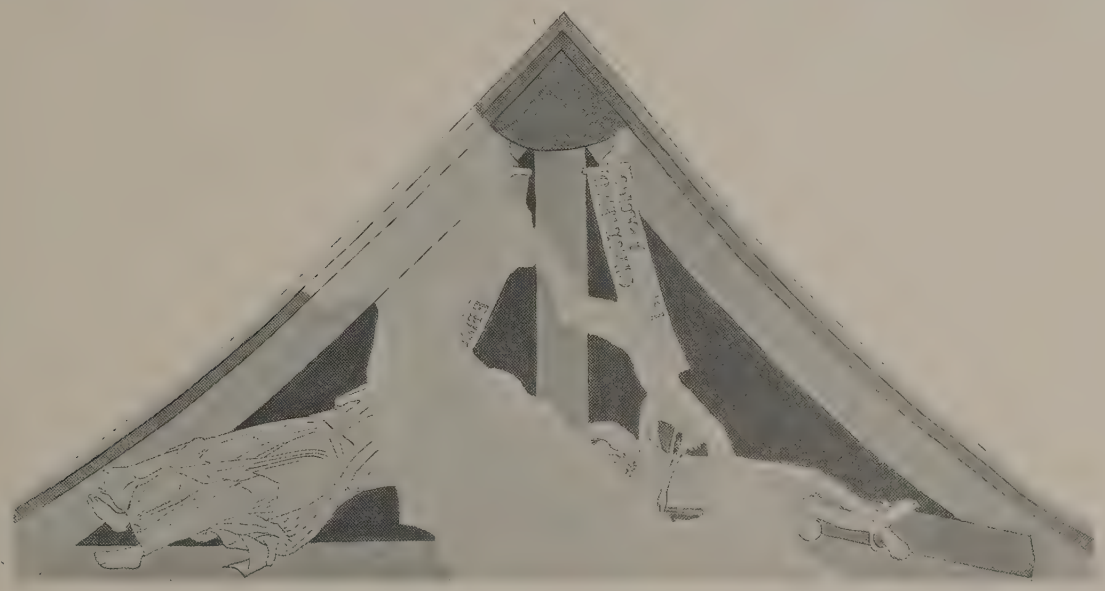


Fig. 264. Brauweiler. Henoch und der gute Schächer (nach Ruben).

störten, aber noch auflösbar gewesenen und heute ergänzten Inschrift hält: [AMEN DIC]O T[IBI] HODIE M[E]C[VM ER]IS [IN P]ARADISO (Luk. 23, v. 45).

Es sind die Worte, die Christus am Kreuze zu dem guten Schächer[41] sprach, der wie Henoch durch seinen Glauben zum Paradiese einging. Ihn haben wir also in diesem Felde vor uns. Unter dieser Figur zeigt der weiße Streifen die Worte: .... VIR .... DIVIT .... die in den Rubenschen Zeichnungen und der Hoheschen Pause fehlen, also wohl erst bei der Restauration aufgedeckt wurden. Sie sind von aus'm Weerth[42] auf Prediger VI, 2: vir, cui dedit Deus divitias bezogen worden, eine Stelle, mit der die Bilder dieser Kappe jedenfalls in gar keinem Zusammenhang stehen.

Auf dem sichelförmigen Schildbogen die moderne Inschrift nach Hebr. 11, v. 33: Adepti Sunt Repromissiones.

3. Südliche Kappe (Fig. 265). a) Westfeld. Für den nach Westen gerichteten Blick gezeichnet, sitzt in blauem Grunde ein bartloser Mann in grünschattiertem Rock und rötlichem, über der Brust geknöpftem Mantel, seine Füße auf drei im Zwickel lagernde Löwen setzend. Er hat die Linke, die ein

[41] Nach dem der christl. Urliteratur des 2. Jh. angehörenden Evangelium des Nikodemus (TISCHENDORF, Evv. apocr. 2, p. 210—432; vgl. HARNACK, Geschichte der altchristlichen Literatur I, 1893, S. 21) heißt er Dismas (der böse: Gesmas) und wird dadurch bekehrt, daß der Schatten des Heilandes auf ihn fällt. Er wird als S. Dismas von der kath. Kirche am 25. März verehrt und ist der Patron der zum Tode Verurteilten.

[42] a. a. O. S. 4, 2. Sp.

Löwe zu lecken scheint, auf das linke Knie gelegt, die Rechte in sprechender Geste halb erhoben, den Blick nach rechts (Norden) oben zum Scheitel gerichtet: Daniel in der Löwengrube (Dan. VI, 17—24).

Dem Rate der auf die Macht Daniels neidischen Beamten folgend, hatte Darius ein Verbot erlassen, daß binnen 30 Tagen keiner eine Bitte an Gott oder Menschen richten dürfe außer an den König. Als aber Daniel wie bisher dreimal täglich zu seinem Gotte betete, verklagten ihn seine Neider bei Darius:

— (17). „Da gab der König Befehl, Daniel herbeizuholen und ihn in die Löwengrube zu werfen. Der König hob an und sprach zu Daniel: Dein Gott, den Du unablässig verehrst, der möge Dich erretten! (18.) Sodann wurde ein Stein gebracht und auf die Öffnung der Grube gelegt, und der König drückte sein Siegel und das Siegel seiner Großen darauf, damit der Beschluß über Daniel keine Änderung erfahre. (19.) Darauf begab sich der König in seinen Palast zurück und brachte die Nacht in Fasten zu; Beischläferinnen ließ er nicht zu sich hereinbringen, aber der Schlaf floh ihn. (20.) Dann stand der König mit der Morgenröte bei Tagesanbruch auf und begab sich eiligst zu der Löwengrube. (21.) Und als er sich der Grube näherte, rief er Daniel mit kläglicher Stimme. Der König hob an und sprach zu Daniel: Daniel,

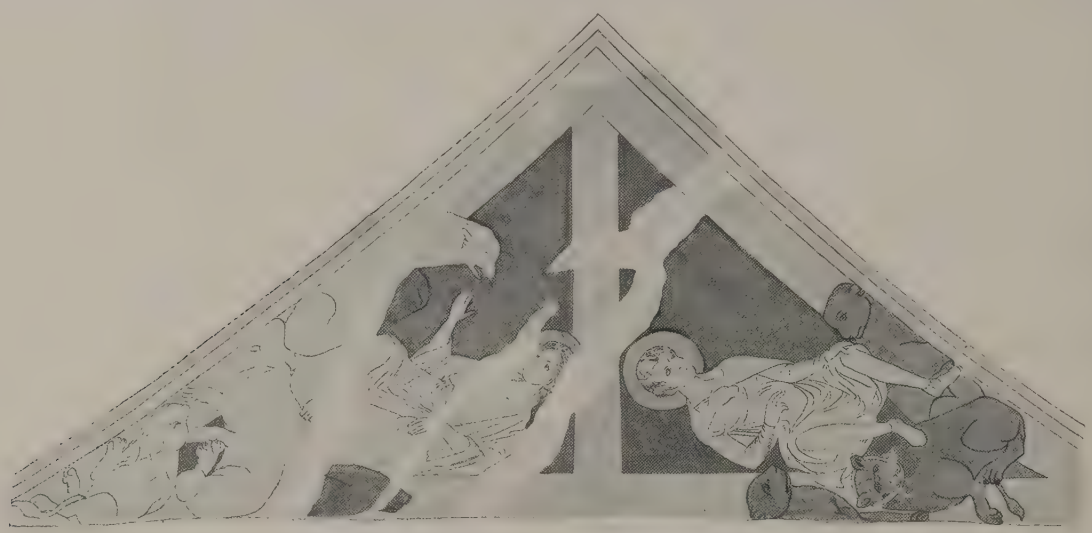


Fig. 265. Brauweiler. Die h. Thekla und Daniel in der Löwengrube (nach Ruben).

Du Diener des lebendigen Gottes! Vermochte Dein Gott, den Du unablässig verehrst, Dich vor den Löwen zu retten? (22.) Da redete Daniel mit dem König: O König! Mögest Du immerdar leben! (23.) Mein Gott hat seinen Engel gesandt und den Löwen den Rachen verschlossen, so daß sie mir kein Leid zufügten, weil ich vor ihm unschuldig erfunden wurde und auch Dir gegenüber, o König, nichts Ungerechtes getan habe. (24.) Da wurde der König sehr froh und befahl, Daniel aus der Grube heraufzubringen. Als nun Daniel aus der Grube heraufgebracht war, wurde nicht die geringste Verletzung an ihm gefunden, weil er auf seinen Gott vertraut hatte."

Daniel ist der jüdische Prototyp aller der christlichen Märtyrer, welche später die Löwen und die anderen wilden Tiere, denen sie preisgegeben wurden, verschonten[43]. Gleich die nächste Darstellung bringt das erste christliche Martyrium dieser Art (Fig. 265).

b) Ostfeld. Für den nach Osten, auf das Gewölbe gerichteten Blick gezeichnet, sitzt eine Frauengestalt mit Nimbus und langem offenem Haar, in bläulichem Gewand und rötlichem Mantel, barfuß zwischen sechs wilden Tieren. Sie hält mit der Linken den Mantel und hat die Rechte sprechend erhoben, den Blick nach links (Norden) oben gewandt.

---

[43] Von der christlichen Kirche wurde das Fest „Sancti Danielis prophetae" nach dem Martyrologium des Beda am XII. kal. Aug. (21. Juli) gefeiert, nach dem Martyrologium des Florus und dem Romanum am III. Id. Dec. (11. Dez.) sowie am XII. kal. Jul. Vgl. Dom Henri Quentin, Les martyrologes historiques du moyen âge, Paris 1908, S. 53, 349, 434, 449, 454 Anm. u. 483.

Es ist nach Reichensperger[44] die h. Thekla, „wie sie friedlich unter den wilden Tieren sitzt, denen man sie vorzuwerfen beschlossen hatte, nachdem die Flammen des Scheiterhaufens ihr nichts anzuhaben vermochten[45]. Gewiß nicht ohne Absicht hat der Künstler diese ungemein anmutvolle Erscheinung, in welcher die griechische Kirche die erste Märtyrerin des Neuen Bundes verehrt, dem Judas Maccabäus im anderen Gewölbe gegenübergestellt, der ja der letzte Martyrer des Alten Bundes genannt wird"[46].

Auf dem weißen Randstreifen die zu beiden Darstellungen der Südkappe gehörige verstümmelte Inschrift: STORV ..... RBVIT . R a leonis — die aus'm Weerth wohl richtig ergänzt: Istorum fides absorbuit ora leonis. Auf dem sichelförmigen Stirnbogen die moderne Inschrift, die besagt, daß in dieser Kappe dargestellt sind, die dem Rachen der Löwen entrannen: obturaverunt ora leonum (Hebr. 11, v. 33).

4. Westliche Kappe. Dieses letzte Feld des Gewölbes zeigt uns diejenigen, „qui extinxerunt impetum ignis", welche durch den Glauben des Feuers Macht ausgelöscht haben. Beide Darstellungen sind für den Blick nach Westen gezeichnet (Fig. 266).

a) Südfeld. Drei bartlose nimbierte Jünglinge in grünlichen Gewändern schauen von den Schultern an aus der rundbogigen schwarzen Öffnung eines korbförmigen Behälters heraus, auf deren unterm geradem Rande ihre Hände sichtbar werden; hinter ihnen eine sie überragende Gestalt, bartlos, mit Nimbus, in bläulichem Gewand und rötlichem Mantel, die Hände nach Orantenart erhoben. Vor der Öffnung steht ein Kasten, aus dem bläulich züngelnde Flammen emporschlagen. Auf dem unteren geraden Abschluß der Öffnung die Inschrift: BENEDICTVS ES DOMINE, DEVS PATRVM NOSTRŌR [VM], ET LAVDABILIS ET GLORIOSVS, ET SVPER EXALTA [TVS] IN SECVLA (Dan. 3, v. 52)[47].

Es sind die drei Jünglinge im feurigen Ofen, die jüdischen Vorbilder so vieler christlicher Märtyrer, die das gleiche Schicksal erlitten und ebenso wunderbar errettet wurden: Sidrach, Misach und Abdenago, welche, nach Dan. 3, 11 f., der König Nabuchodonosor in den glühenden Feuerofen hatte werfen lassen, weil sie der von ihm errichteten goldenen Statue göttliche Ehre zu erweisen sich weigerten mit dem Bekenntnis, daß der eine Gott, den sie verehrten, sie aus der Hand des Königs und den Qualen des Feuers zu erlösen vermöge. Auf unserem Bilde sehen wir den Engel des Herrn (Dan. 3, 49), der zu ihnen herabsteigt und die Flammen des Feuers aus dem Ofen hinaustreibt, so daß die Jünglinge von ihnen nicht mehr berührt werden. Die Unterschrift enthält die Anfangsworte des begeisterten Lob- und Dankgesanges der Jünglinge für die ihr gläubiges Vertrauen lohnende Errettung nach dem Wortlaut der Vulgata[48].

b) Nordfeld. Symmetrisch gegen den feurigen Ofen gestellt, steht im Zwickel ein Faß, aus dem zwei nimbierte nackte Gestalten bis zur Hüfte hervorsehen, ein bärtiger Mann und eine Frau. Sie haben

---

[44] Vgl. AUS'M WEERTH a. a. O. S. 4, 2. Sp.

[45] In den Martyrologien ist ihr Fest am IX. kal. Oct. (23. Sept.) vermerkt, das des Beda enthält den Eintrag: „Natale sanctae Theclae virginis, in Oriente, de Iconio civitate: quae a Paulo Apostolo instructa in confessione Christi, ignes et bestias devicit: et post multa certamina ac doctrinam multorum veniens Seleuciam, requievit in pace." Dom QUENTIN a. a. O. S. 93, 440 f., 578. Ausführlicher schreibt der h. Ambrosius von ihr (de virginibus, lib. 2, cap. 3): „.... Thecla .., quae copulam fugiens nuptialem et sponsi furori damnata, naturam etiam bestiarum virginitatis veneratione mutavit. Namque parata ad feras, cum adspectus quoque declinaret virorum, ac vitalia ipsa saevo offerret leoni, fecit, ut, qui impudicos detulerant oculos, pudicos referrent. Cernere erat lingentem pedes bestiam cubitare humi, muto testificantem sono, quod sacrum virginis corpus violare non posset. Ergo adorabat praedam suam bestia et propriae oblita naturae, naturam induerat, quam homines amiserant" (Acta Sanctorum Bolland. 22. Sept., tom. VI, p. 553). Vgl. auch STADLER u. HEIM, Heiligenlexikon V, S. 445 sowie Dom FERNAND CABROL, La légende de sainte Thècle. Extrait de la Revue Gethsémani et le monde, Paris 1895, p. 28 pp. und von GEBHARDT, Passio sanctae Theclae virginis (Texte und Untersuchungen, N. F. VII, 2), S. 150—156.

[46] AUS'M WEERTH a. a. O. S. 4, 2. Sp.

[47] Ruben gibt hier von den beiden Reihen nur einige beschädigte Buchstaben in der rechten Ecke, unten am Schluß: so ... s. Auch hier zwei Reihen, jedoch sind die Buchstaben so breit, daß nach Ruben nur etwa die Hälfte der aus'm Weerthschen Inschrift dagestanden haben kann. Von den drei Männern hat bei ihm keiner einen Nimbus, vom Engel fehlt der Kopf. Nach STADLER u. HEIM, Heiligenlexikon I, S. 179 (SS. Ananias, 6) kommt dieser Hymnus im Röm. Brevier täglich vor und wird auch bei sonstigen kirchlichen Verrichtungen öfter gebraucht. Ihre Namen stehen am 16. Dez. im Martyrologium Romanum.

[48] AUS'M WEERTH S. 4, 2. Sp. Zu der Ikonographie der Sinne im Orient u. Abendlande vgl. G. STUHLFAUTH, die Engel in der altchristlichen Kunst S. 82 (Archäol. Studien z. christl. Altertum und Mittelalter III).

die offenen Hände zum Gebet erhoben. In seiner Rechten hält der Mann ein zweizeiliges Spruchband mit den bei aus'm Weerth[49] nicht eingezeichneten, im Text von ihm wiedergegebenen Schriftresten: ..... RAVS ..... OSVS .. BIESVE.

Reichensperger[50], dem sich aus'm Weerth anschließt, sieht hier das dem Geschick der jüdischen Jünglinge gleichende Martyrium des h. Cyprian und der h. Justina dargestellt: „Cyprianus, ein Magier und tiefbewandert in allen Gebieten des Wissens, war in Liebe für Justina, eine fromme Christin, entbrannt. Nachdem er vergebens unter der Beihilfe des Fürsten der Hölle, dem er zu diesem Ende seine Seele verschrieben, alle seine Künste angewendet hatte, die Christin zu umstricken, ward sein Herz durch einen himmlischen Strahl getroffen, er bekannte sich öffentlich zum Christentum und wurde zugleich mit Justina verurteilt, in einem mit siedendem Peche gefüllten Kessel den Martertod zu erleiden. Sie blieben indes beide unverletzt in der Glut und wurden demnächst enthauptet[51].

Die unter beiden Hälften im weißen Randstreifen sich hinziehende Inschrift „ist in ihrem ersten Teile so zerstört, daß sie sich nicht mehr entziffern läßt, der Schluß legt die Vermutung nahe, daß hier die

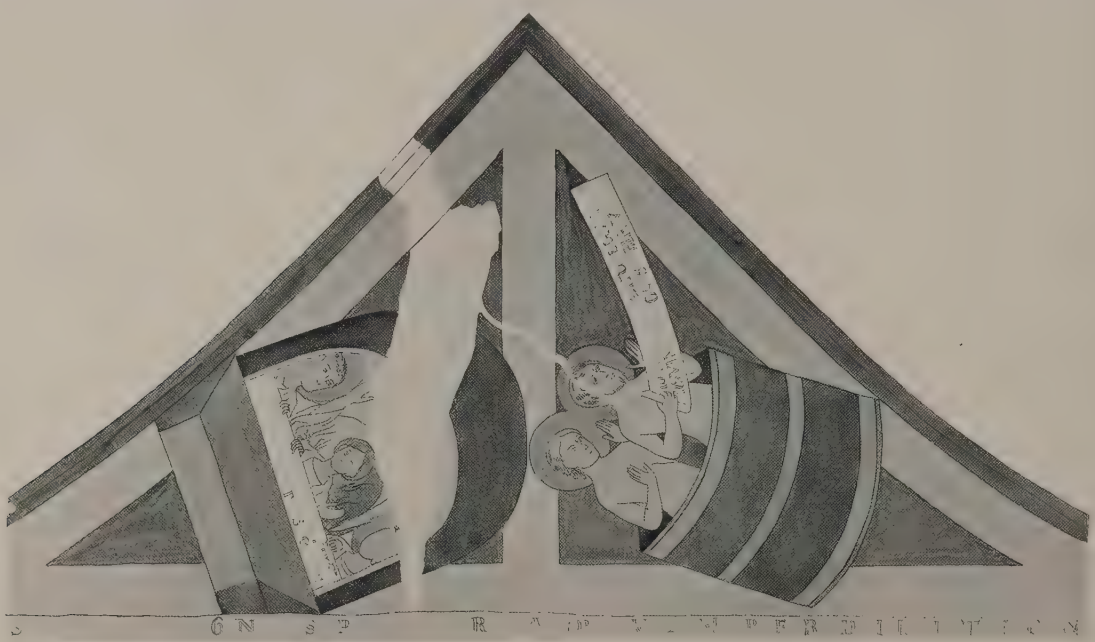


Fig. 266. Brauweiler. Die drei Jünglinge im feurigen Ofen und das Martyrium der hh. Cyprian und Justina.

beiden im Bilde dargestellten wunderbaren Vorgänge in einem leoninischen Verse besungen waren“[52]. Die Inschrift lautet: S .... SN ... SP ..... R ..... VIM PERDIDIT IGNIS.

Im Stirnbogen des Gurtes die moderne Unterschrift nach Hebr. 11, v. 34: Extinxerunt impetum ignis.

III. Südjoch des Westschiffes.

Jede Kappe enthält hier eine geschlossene Darstellung für sich und verlangt jedesmal veränderte Stellung des Beschauers (Taf. XXIII. — Tafelband Taf. 27).

---

[49] Taf. 8, Fig. 2.

[50] Hohe gibt ..... Q EQV . I ... NS . VI .... OS . S .. BIRV ....

[51] Reichensperger a. a. O. S. 117 f.

[52] Vgl. Legenda aurea, de Sancta Justina, cap. 137. In der französischen Übersetzung: La légende dorée de Jacques de Voragine, traduite par l'abbé Roze, Paris, 1902, Vol. III, p. 94. Acta SS. Bolland, 26. Sept. VII, p. 195—262. De SS. Cypriano, Justina et Theoctisto seu Theognito Martyribus prope Nicomediam in Bithynia. Vgl. auch Stadler u. Heim, Heiligenlexikon I, 703 f.

1. Ostkappe. Für den Blick nach Osten. Über den Trennungsstreifen der Mitte ragt ein Baum empor, der die Kappe in ein Süd- und Nordfeld zerlegt. Am Fuße des Baumes ist halb knieend, halb liegend ein bartloser Heiliger in blauschattiertem Rock und niedrigen schwarzen Schuhen, mit beiden Armen um den Stamm festgebunden. Im Nordfeld ist die Gestalt eines bartlosen Henkerknechts dargestellt. Im Zwickel stehend scheint sie dem Beschauer nach der Mitte hinzufallen. Am gelben Rock sind die Ärmel aufgerollt, an den Hüften ist er hochgehoben und an jeder Seite in einen Knoten gebunden, so daß vorn und hinten eine Bahn zwischen den Beinen herabhängt. Dabei wird an den mit engen roten Hosen bekleideten Schenkeln ein blauschattiertes Hemd sichtbar. Der gelbe Rock ist (sicher unrichtig) heute so gezeichnet, als bilde der obere Teil ein Wams für sich. Doch ist die scharfe Abgrenzung um die Hüften wohl durch den Überfall des gegürteten Rockes zu erklären. Die Linke stemmt der Henker in die Seite, mit dem Schwert in der Rechten hat er zum Schlage ausgeholt, von dem die Klinge ganz

Fig. 267. Brauweiler. Das Martyrium des h. Ämilianus (nach Ruben).

unnatürlich sich völlig umgebogen hat. Symmetrisch zu dieser Gestalt angeordnet und ebenso auf den Beschauer wirkend, stehen im Südzwickel drei bartlose Männer in kurzen gelblichen bzw. bläulichen Röcken, rötlichen bzw. gelblichen Beinkleidern, gelblichen, bzw. rötlichen, auf der Brust gesteckten Mänteln. Ohne Nimben, mit den Armen gestikulierend, sehen sie dem Henker und dem Heiligen zu, dessen Enthauptung nicht gelingen will. Der abschließende weiße Streifen trägt die nicht mehr ergänzungsfähigen Schriftreste: ..... O .... ITVM · NOVA ... TM ..... (Fig. 267).

In dieser Darstellung erkannte Reichensperger als Beleg für die auf dem Stirnbogen des Gurtes nach Hebr. 11, v. 34 angebrachte moderne Umschrift: „alii effugerunt aciem gladii, einige sind (durch den Glauben) der Schärfe des Schwertes entronnen" das Martyrium des h. Ämilianus, welcher, wie Reichensperger[53] erzählt, in Klein-Armenien geboren, in Italien den Märtyrertod erleiden sollte, und zu diesem Ende bereits an einen Ölbaum festgebunden war und eben den Todesstreich erwartete, als das Schwert in der Hand des Henkers wie Wachs sich umbog und seine Hinrichtung unter-

[53] Reichensperger a. a. O. S. 115, nach den Acta SS. Bolland., Febr. tom. III, S. 160.

blieb. Sechs Liktoren, welche bei dem Vorfalle zugegen waren, bekehrten sich infolge dieses Wunders. Die drei Figuren im Rücken des Heiligen repräsentieren diese Liktoren, wie dies auch schon durch den Stab in der Hand des einen — am Rande stehenden, in dessen Linker bei Hohe noch deutlich ein Stab gezeichnet ist, der bei aus'm Weerth[54] zu einer Falte des Mantels wurde — angedeutet wird[55] (Fig. 267).

2. Südkappe. Für Blick nach Süden. Im Westfeld liegt auf niederem Ruhebett mit blauschattiertem Bezug unter braunroter Decke mit violetten Lichtern ein bärtiger Mann in gelblichem Gewand, vom Pfühl halb aufgerichtet und den Kopf gegen ein gelbliches Kissen gelehnt, durch den Reif der Mütze als König gekennzeichnet. Beide Hände hat er wie zum Empfangen ausgebreitet und betend aneinandergelegt. Aus dem Zwickel des Ostfeldes naht sich ihm ein nimbierter Mann mit grauem Haar und Bart in langem, blauschattiertem Gewand und gelblichem Mantel, barfuß. Der Zeigefinger seiner Rechten ist sprechend erhoben, in der Linken hält er eine entfaltete zweizeilige Schriftrolle mit den Worten:

C · ECE · ADITIAM · SVR · DIES
TVOS · QVINDECI · ANNOS.

offenbar eine entstellte Wiedergabe der Worte bei Isaias 38, 5: ecce ego adjiciam super dies tuos quindecim annos. Danach haben wir also auf Grund dieser Schriftstelle in der liegenden Figur den tödlich erkrankten König Ezechias zu erblicken, der voll gläubigen Vertrauens sich an Gott wandte, ihn um Verlängerung seines Lebens anrufend, nachdem der Prophet ihm sein baldiges Ende vorhergesagt und ihn ermahnt hatte, sein Haus zu bestellen. Da Isaias (38, 2) ausdrücklich berichtet, daß der König mit zur Wand hingewendetem Gesicht unter Tränen zum Herrn gefleht, hier aber der König von der Wand abgewendet liegt, so ist wohl anzunehmen, daß wir in unserem Bilde nicht dies Gebet, sondern bereits dessen Erhörung zu erblicken haben, wie sie sofort in dem an den Propheten gerichteten Auftrag liegt: geh und sag dem Ezechias: Dies spricht der Herr, der Gott deines Vaters David: ich habe dein Gebet gehört und deine Tränen geschaut, siehe, ich werde deinen Tagen noch fünfzehn Jahre hinzufügen! Der Augenblick, wo der König diese freudige Kunde aus dem Munde des Propheten vernimmt, ist hier im Bilde dargestellt und auch wieder in nur bruchstückweise erhaltenem leoninischem Verse in der Rundschrift geschildert, von welcher wir noch die in der Rambouxschen Pause fehlenden Wortteile jetzt sehen:

... GV · PR ..... ORAT RE ... ADDID . T · ANNOS,

die wahrscheinlich ursprünglich lauteten:

DV[m] PR[opheta] ORAT RE[gi deus] ADDID[i]T ANNOS"[56].

Auf dem Stirnbogen des Gurtes dient zur Erklärung der Darstellung die Hebr. 11, v. 34 entnommene moderne Umschrift: „Convaluerunt de infirmitate, sind von ihrer Krankheit geheilt worden."

3. Westkappe. Für Blick nach Westen. Als bewährter Zeuge für die Worte: fortes facti sunt in bello, sind stark geworden im Streite, die nach Hebr. 11, v. 34 auf dem Schildbogen angebracht sind, tritt ... Samson auf, der gewaltige Held. Seine reckenhafte Gestalt füllt die ganze Scheitelhöhe des Gewölbes, wild flattert das lange Haar, er schreitet rüstig aus in seinen kurzen Schuhen, den knappen gelblichen Beinkleidern und dem bläulichen Rock, die Linke rafft den Schoß des gelblichen, rotbraun

---

[54] Tafel 8, Nr. 9.

[55] AUS'M WEERTH a. a. O. S. 5, Sp. 1 führt aus, daß diese wenig bekannte Legende vielleicht nur deshalb Aufnahme in unserm Bilderzyklus gefunden hat, weil Aemilianus der Namenspatron des in dem Kapitelsaal bestatteten Abtes Aemilius von Brabant war. Die Legende in den Acta SS. Bolland., Jan. II, p. 833. — Das um 850 (WATTENBACH, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, 7. Auflage I, 1904, S. 67) entstandene Martyrologium des Wandalbert, (Diaconus im Kloster Prüm i. d. Eifel, geb. 813) ist abgedruckt in Mon. Germ. hist., poetae lat. medii aevi tom II. Emilianus wird daselbst p. 580, Februar (8) erwähnt. Im Martyrologium des Ado (Erzbischof v. Vienne 859 bis 874, WATTENBACH, 7. Aufl. I, 67, 240; — ausführlich: Dom QUENTIN, Les martyrologes historiques, p. 466) aber (MIGNE, Patrol. lat. CXXIII) ist S. Aemilianus unter 28, I nicht erwähnt, ebenso wenig unter demselben Datum in dem auf Befehl Karls des Kahlen i. J. 875 (WATTENBACH I, 67) geschriebenen Martyrologium des Usvard (ib. CLXXIII).

[56] „Aus einer auf meinen Wunsch von Herrn Hauptmann a. D. Gerlach in Brauweiler vorgenommenen Untersuchung ersehe ich, daß vor dem ersten Worte DV(m) noch mehrere Buchstaben sich befinden, darunter ein deutliches „L". AUS'M WEERTH, a. a. O. S. 5, 1. Sp. Note 4. — Die Deutung auf Ezechias gab schon Reichensperger.

gefütterten Mantels auf, mit der erhobenen Rechten aber schwingt er den Eselskinnbacken, mit dem er, durch ein Wunder von seinen Fesseln befreit, tausend Philister erschlug (Richter 15, v. 14—17). In den Ecken des Süd- und Nordfeldes liegen sie zu seinen Füßen, Knäuel von Kriegern (jederseits zehn), tot, übereinander getürmt, mit gewölbten Helmhauben (bei zweien mit Nasenschiene) und Halsbergen an den Panzerhemden, die teils aus Ketten-, teils aus Schuppenwerk bestehen, mit ovalen Langschilden bewehrt. Der Künstler hat den Moment dargestellt, wie Samson mit Gottes-Hilfe über seine mächtigen Feinde triumphiert, wie er freudig ausruft: in maxilla asini, in mandibula pulli asinarum delevi eos et percussi mille viros (v. 16) ..... „Es liegt etwas Majestätisches in diesem Bilde, eine dramatische Bewegung, wie sie nur der echte Künstler zu schaffen vermag, und die auf jeden Beschauer einen frappierenden Eindruck machen muß." Die Schriftspuren des unteren Randes: „.... VS .... OR PVONE . MIRABILIS . AVITOR fehlen bei Ramboux und sind jedenfalls zu lesen: .... VS .... OR . PVGNE MIRABILIS AVCTOR"[57].

4. Nordkappe. Für Blick nach Norden. Aus dem westlichen Felde sprengt ein keilförmiger Haufen Reiter mit eingelegtem Speer und vorgehaltenem Schild, im Kettenpanzer mit Halsberge und spitzen Helmen mit Nasenschiene gegen das Ostfeld. Hier stellen drei vorn geöffnete Zelte mit bunten Dächern ein Feldlager vor, in denen wir die vom Feind überraschten, noch unbewaffneten Krieger in aller Eile sich rüsten sehen. Im vordersten Zelt wird einer von den hier versammelten fünf Männern, der ein Schwert zur Abwehr ergriffen hat, noch ehe er sich ganz aufrichten kann, vom Anführer der Reiterschar durchbohrt. Aus dem mittleren Zelt eilt einer heraus, ein Spruchband mit dem Wort ... OPVS haltend[58], und wendet sich dem dritten Zelt zu, in dem einer die Sandalen sich anzieht. Von der zerstörten Inschrift des Randes sind die Buchstaben: ..... CREDIT ..... N ..... TORA ... zu lesen, deren Deutung nicht gelingen will. Nach aus'm Weerth[59], dem wir uns anschließen, ist hier sicher als bildlicher Ausdruck für die in der modernen Inschrift des Stirnbogens des Gurtes enthaltene Stelle aus Hebr. 11, v. 34: Castra Verterunt Exterorum der Sieg Sauls über die Ammoniter (1. Sam. 11, v. 1 ff.) dargestellt: v. 11: Am anderen Morgen aber teilte Saul das Volk in drei Heerhaufen, und sie drangen um die Morgenwache in das Lager ein und richteten unter den Ammonitern eine Niederlage an, bis es heiß wurde. Außerordentlich lebendig hat der Maler die Überraschung der am frühen Morgen im Lager vom Feinde überfallenen Ammoniter veranschaulicht.

IV. Mitteljoch des Westschiffes.

Wiederum in jeder Kappe eine Darstellung für sich, vier Blickrichtungen (Fig. 268 nach Phot.).

1. Ostkappe. Im Südfeld steht, vor einem gelblichen basilikalen Gebäude mit roten Dächern und schwarzen Fenster- und Torfüllungen im Rundbogen, ein nimbierter Mann mit langem grauem Haar und Bart in blauschattiertem Gewand und gelblichem Mantel. In der Linken hält er eine Schriftrolle, seine Rechte liegt auf der linken Schulter eines Knaben, der, angetan mit einem langen gelblichen Rock, von ihm weg in das Nordfeld schreitet. Er nimmt den Kopf nach dem alten Mann zurück und macht mit seiner Linken eine Bewegung wie zum Abschiedsgruß. Im Zwickel des Nordfeldes steht eine Frau in langem blauschattiertem Gewand mit weiten, tief herabhängenden Ärmeln, um das Haupt ein weißes Kopftuch. Sie streckt beide Arme aus, den Knaben zu empfangen, die Rechte hat ihn schon am rechten Arm ergriffen.

Nach dem im ganzen Zyklus befolgten Anschluß an den Wortlaut des Hebräerbriefes sieht aus'm Weerth[60] hier mit Recht die Illustration zu der Stelle aus Hebr. 11, v. 35: „acceperunt mulieres de resurrectione mortuos suos, Weiber haben wiederbekommen ihre auferstandenen Toten", die in den Rand dieser Kappe eingeschrieben wurde. Durch die Buchrolle in Verbindung mit dem Nimbus dürfte die fragliche Hauptfigur .. als ein Prophet gekennzeichnet erscheinen, und es steht nichts im Wege, in unserer Darstellung jene bekannte Erweckung eines Jünglings zu erblicken, welche der

---

[57] AUS'M WEERTH, S. 5, 1. Sp. ff. — Die Szene ist bereits von Reichensperger S. 112 richtig erklärt. Über die Darstellungen Samsons und die ganzen Samsonzyklen vgl. oben unter Köln, St. Gereon, S. 149.

[58] Reichensperger S. 116 las: POPI. Er gibt übrigens keinen bestimmten Vorgang für diese Szene an.

[59] a. a. O. S. 5, 2. Sp.

[60] a. a. O. S. 5, 2. Sp.

Prophet Elias bei seiner Ankunft in Sarepta vollzog (I. Reg. 17, 17—24): „Nachdem der Prophet das Wunder mit dem Mehltopf und dem Ölkrug der Witwe gewirkt hatte, starb deren Sohn. Elias aber trug den Leichnam hinauf ins Obergemach, wo er wohnte, legte ihn auf das Bette und rief Jahve an, daß das Leben in den Knaben zurückkehren möge. Und der Knabe wurde wieder lebendig." V. 23: „Elia aber nahm den Knaben, brachte ihn vom Obergemach hinab ins Haus und übergab ihn seiner Mutter." Dieser Augenblick ist in unserem Bilde dargestellt[61].

2. Südkappe. Das Bild dieser Kappe mit der modernen Unterschrift: Alii distenti sunt nach Hebr. 11, v. 35 zeigt in der Mitte einen älteren Mann mit dem gewöhnlichen Nimbus und ohne jede Spur

Fig. 268. Brauweiler. Deckengemälde im Mitteljoch des Westschiffes des Kapitelsaales (nach Phot.).

von Wundmalen (mit blauschattiertem Lendenschurz) an eine crux immissa mit Händen und Füßen festgebunden. Zu beiden Seiten stehen bewegte Gruppen von Männern und Weibern in Zeittracht, die Männer z. T. mit bunten Kopftüchern, deren Gebärden Staunen und Verwunderung bekunden. Es liegt nahe, hier mit A. Reichensperger an das Martyrium des h. Simeon, der ein Sohn des Cleophas und also mit Jesus verwandt war, zu denken, der 120 Jahre alt, als Bischof von Jerusalem unter Trajan als Verwandter Jesu ergriffen und nach Erduldung vielfacher Qualen ans Kreuz gebunden wurde,

---

[61] „Reichensperger a. a. O. S. 110 sieht in der Darstellung die Vertreibung Ismaels und seiner Mutter Hagar aus dem Hause Abrahams. Abgesehen davon, daß die Komposition uns nicht gestattet, an ein gemeinsames Fortgehen der Frau und des Knaben von dem Manne zu denken, vielmehr offenbar Frau und Knabe, resp. Frauengestalt und Mann, einander entgegenkommend dargestellt sind, würde auch die Vertreibung Hagars nicht zu jenen Textworten passen, die nach dem im ganzen Zyklus befolgten Anschluß an den Wortlaut des Hebräerbriefes in unserem Gewölbefelde zu erläutern waren." AUS'M WEERTH, S. 5, 2. Sp., Note 1.

während alle Umstehenden sich verwunderten, daß ein so alter Mann solche Qualen mutig und standhaft im Glauben erdulde[62] (Fig. 269).

3. Westkappe. Im Südfeld schwingt ein nach rechts eilender bartloser Mann in Rock und flatterndem Mantel mit beiden Händen die hocherhobene Peitsche über zwei zusammengekoppelte Pferde, die gegen einen Steinhaufen im Nordzwickel anstürmen und hinter sich einen auf dem Rücken liegenden bartlosen Heiligen herschleifen, der, nur mit einem Lendentuch bekleidet, mit den Fesseln an die Stränge des Pferdegeschirrs festgebunden ist. „Der, wie die geschlossenen Augen wohl andeuten sollen, bereits dem Tode nahe Heilige, erhebt, wie zum Zeichen williger Ergebung in Gottes Anordnung und Zulassung, die linke Hand, während die rechte schlaff herunterhängt. Zu dieser Darstellung paßt nach Reichensperger der Bericht, der uns über das Martyrium des h. Hippolytus Portuensis in der Hymne des Prudentius[63] erhalten ist. Der Heilige soll das Martyrium ob praeclaram fidei professionem erduldet haben, und zwar „Alexandro imperatore", also zwischen 222 und 235. Er hat aber die Befreiung von seinen Qualen um den Preis einer Verleugnung seines Glaubens nicht angenommen und ist lieber in den qualvollen Tod gegangen im hoffnungsvollen Hinblick auf die künftige

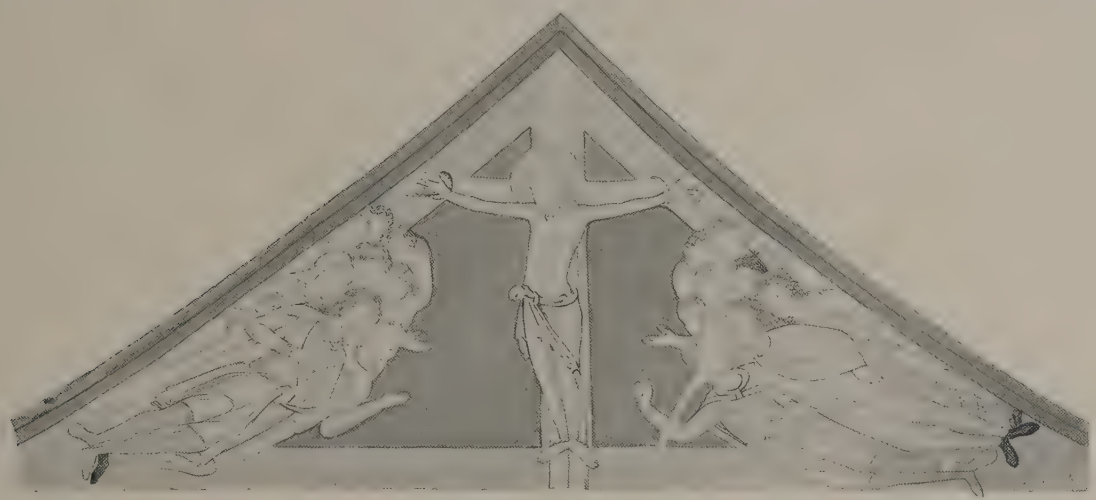


Fig. 269. Brauweiler. Martyrium des h. Simeon (nach Ruben).

Auferstehung, die besser ist als ein von Gewissensbissen über Untreue gequältes Leben. Mit Ausnahme des blauschattierten Lendentuches ist diese Szene gelblich gehalten. Auf dem Schildbogen die weiteren Textworte aus Hebr. 11, v. 35: non suscipientes redemptionem, ut meliorem invenirent resurrectionem (Fig. 270).

---

[62] Dieser heilige Simeon Ep. M. ist der zweite Bischof von Jerusalem, der Nachfolger des h. Jakobus des Jüngeren. Nach Eusebius, welcher aus Hegesippus schöpfte, (Euseb. hist. eccl. lib. III, cap. 32, angeführt von Reichensperger, S. 112) war er ein Sohn des Kleophas, eines Bruders des h. Joseph und der h. Maria Kleophae, und wurde wegen seiner stets bewiesenen Glaubenstreue und ohne Zweifel auch wegen seiner Verwandtschaft zu Jesus einstimmig von den zu Jerusalem versammelten Aposteln auf den Bischofstuhl daselbst gesetzt. Er verwaltete sein h. Amt, bis die Christenverfolgung unter Trajan ausbrach, wo er auf die Anklage von Juden und Häretikern als Christ gefangen gesetzt und heftig geschlagen wurde, welches Leiden der fromme Greis so geduldig ertrug, daß der Richter und alle Anwesenden darüber erstaunten. Darauf ließ ihn der Statthalter Attikus als Verwandten und Bekenner Christi ans Kreuz schlagen, an welchem er im J. 107 (oder ein Jahr früher) in einem Alter von 120 Jahren vollendete. Stadler u. Heim, Heiligenlexikon V, S. 309, 6. S. Simeon Ep. M. Vgl. Acta Sanctorum Bolland. 4. April, III, p. 53—55.

Nach Reichensperger S. 111 f. soll „die allgemeine, allem Anschein nach absichtliche Ähnlichkeit mit dem Christustypus" infolge deren Kugler, Handbuch der Geschichte der Malerei, 2. Aufl. S. 154 f. diese Szene als die Kreuzigung Christi angesehen hatte, „wohl auf die zuvor erwähnte Verwandtschaft hindeuten".

[63] „Zweifelsohne schwebte dem Künstler der Ausruf des Heiligen bei Prudentius vor: Hi rapiunt artus, tu rape Christe animam." Reichensperger, S. 109, Note 3.

4. Nordkappe. In der Mitte des Feldes steht ein Reck, das aus zwei durch eine Querstange verbundenen, in den Boden gerammten Balken gebildet ist. An der Stange hängt, in den Ellbogen festgebunden, eine nackte Gestalt, nimbiert, mit der Rückseite dem Beschauer zugekehrt. Im Ost- und Westfeld je ein bartloser Mann in Rock und Hosen mit Ruten in den Händen. Der mit bloßen Füßen im Westfeld hat die Ärmel aufgekrempelt und eben einen Streich geführt, der andere, in schwarzen Sandalen, holt indessen zum Schlage aus. Die ganze Szene ist gelblich gehalten. Reichensperger[64] deutete die Szene als Martyrium des h. Dorotheus, der zur Zeit Diokletians lebte und zunächst der griechischen Kirche angehört. Nach den Martyrakten des Dom Ruinart[65] wurde derselbe mit entblößtem Körper aufgehängt und gegeißelt und dann, nachdem er diese Qualen standhaft erduldet, enthauptet. Nach Hebr. 11, v. 36 sind dem Stirnbogen des Gurtes die Worte eingeschrieben worden: Alii vero ludibria et verbera experti sunt (Fig. 271).

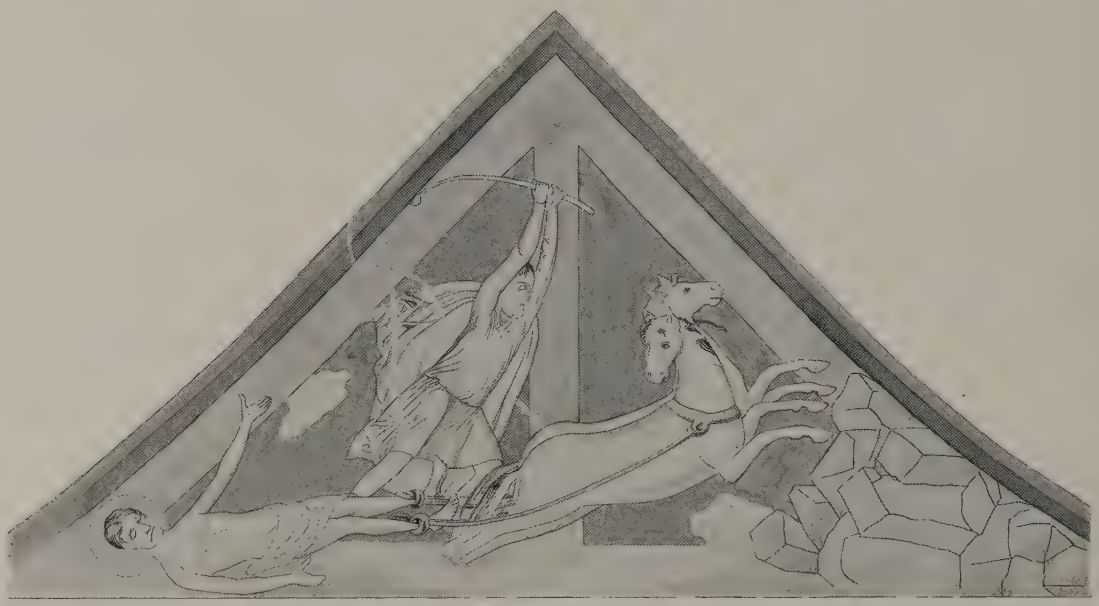


Fig. 270. Brauweiler. Martyrium des h. Hippolytus (nach Ruben).

V. Nordjoch des Westschiffes.

Abb.: Originalaufnahme in Leimfarbe auf Papier im Germ. Mus., Nürnberg (vom Maler Münster?). Wiederum in jeder Kappe eine Szene für sich, vier Blickrichtungen (Taf. XXIV nach Phot.).

1. Südkappe. In der Mitte steht die Fassade eines gelb gestrichenen Gebäudes mit großer, kleeblattförmiger torartiger Öffnung in schwarzer Farbe. Die Fassade krönt ein niedriger, blau eingefaßter Dreiecksgiebel und darüber eine von grünen, im Rundbogen geschlossenen Fenstern durchbrochene Laterne, von der eine blaßrote Draperie über die Fassade bis auf zwei kleine Vierpaßfenster zu Seiten des großen Kleeblattbogens niederhängt, die sich dann wieder zurück über die Ecken der Giebel schlingt. Die Laterne ist merkwürdigerweise mit einem Schwertgriff gekrönt. In dem Tor sitzt ein bärtiger Mann mit Nimbus aufrecht nach links (O.), die gefesselten Hände im Schoß, barfuß, in blauschattiertem Gewand und gelblichem Mantel mit breiter goldgestickter Randborte. Neben dem Gebäude kauern in den beiden Zwickeln je zwei Krieger. Die zwei der Mauer nächsten im bläulichen Kettenhemd mit Halsberge und hoher Helmhaube mit Nasenschiene; das Schwert trägt der im Westfeld im Gurt, er lehnt sich gegen den umgestülpten, mit der roten Innenseite sichtbaren, spitzen Langschild; der im Ostfeld hat das vom Gurt

---

[64] a. a. O. S. 109.

[65] Vgl. Ruinart, Acta primorum martyrum. Amstel. p. 170 ff. sowie auch Legende aurea (Roze, II, p. 411).

genommene Schwert zwischen den Knieen liegen. Die beiden Krieger in den Ecken tragen ein großschuppiges Panzerhemd; der in der Westecke ist bärtig und barhaupt und trägt einen engärmeligen gelblichen Waffenrock, unter den Knieen gebundene Hosen (oder Kniebänder?) um Fuß und Enkel bis zu den Waden mit roten Bändern umwickelt, blaues Hüftenband um den langen Schuppenpanzer, auf den Schultern zwei blaugestreifte hornartige Gebilde, wohl Eisen oder Schuppenketten zum Halt der Panzerärmel; der in der Ostecke, bartlos, mit Helmkappe, trägt den goldenen Schild am Riemen überm Rücken, er hat einen engärmeligen gelblichen Waffenrock unter dem Panzer und einen blaßroten, vor der rechten Brust festgesteckten Mantel darüber, trägt das Schwert an blauschattiertem Tuchgurt zwischen Panzer und Waffenrock, hat niedrige, schwarze Schuhe und die Beine bis zu den Waden mit blauen Bändern umwickelt[66]. Die Szene stellt wahrscheinlich nach Reichensperger Petrus im Gefängnis dar, auf den das ihn bewachende Viererkommando[67] sowie vielleicht auch auf der Laterne der Griff des Schwertes deutet, das neben dem Schlüssel ein Attribut des Apostelfürsten ist und wie seine Ketten hochverehrt wurde[68] (Fig. 272).

Fig. 271. Brauweiler. Martyrium des h. Dorotheus (nach Ruben).

Die moderne Unterschrift nach Hebr. 11, v. 36: Alii vincula et carceres experti sunt gibt die dazu gehörigen Epistelworte. Zu beachten ist, daß, wie aus'm Weerth[69] bemerkt, die Architektur des Gefängnisses mit dem Kleeblattbogen und den Vierpaßfenstern an diejenige des Kapitelsaals gemahnt.

2. Westkappe. In der Mitte kniet, bis zur halben Höhe des Trennungsstreifens reichend, ein bartloser Heiliger, der die Hände hoch erhoben und im Gebet flach aneinander gelegt hat. Er trägt geistliche Tracht: ein graublaues Untergewand, die Füße fast verhüllend, an Hals und Ärmeln sichtbar, darüber ein langes braunes Obergewand (Tunica) mit weiten Ärmeln, dessen Säume hier sowie oben und unten mit breiter Goldborte besetzt sind. Er blickt mit zurückgelegtem Kopf nach oben, wo im Scheitel des Dreiecks in kreisförmiger, gelber, mit Goldstreifen eingefaßter Gloriole die kleine stehende Gestalt Christi mit goldenem Kreuznimbus — nach der Rubenschen Aufnahme mit kurzem, mehrfach geteiltem Bart, bei aus'm Weerth[70] und an Ort und Stelle bartlos — in antikisierendem Gewand: grauem Kleid und rötlichem Mantel, dessen Faltung unklar, wahrscheinlich also restauriert ist. Beide Arme sind seitwärts vom Körper abgestreckt, die Rechte ist segnend erhoben, die Linke hält ein geschlossenes Buch.

---

[66] Reichensperger a. a. O. S. 106.

[67] Quaterniones. Acta apost. 12, 4.

[68] Vgl. Surius, De vitis sanctorum ab Aloysio Lipomano conscriptis, Venetiis 1851. August: Sermo in adorationem venerabilium catenarum et gladii S. Petri.

[69] a. a. O. S. 6, 1. Sp.

[70] Taf. XIII u. XIV, Nr. 18.

Im Südzwickel steht auf und neben den am Boden liegenden rötlichen Mänteln ein bartloser Mann in blaugrauem Rock und rötlichem Mantel, geschlitzten grauen Schnürschuhen, der in sprechender Gebärde mit der Rechten nach abwärts, mit der Linken nach oben weist. Im Nordzwickel stehen drei bartlose Männer und heben in lebhaften Bewegungen Steine hoch zum Wurf auf den knienden Heiligen. Sie tragen alle Zeittracht, graue Schuhe, keine Mäntel, nur Röcke, der vordere in blaßrotem Rock hat einen spitzen gelblichen (bei aus'm Weerth rötlichen) Judenhut auf dem Kopf, der zweite, dem Knienden nächste in gelblichem, der hinterste, nur teilweise sichtbare, in grauem Rock (Fig. 273).

Es ist die Steinigung des Protomartyrs Stephanus dargestellt nach Act. VII, 54—60: Nach seiner großen Strafpredigt vor dem Hohepriester im Synedrium zu Jerusalem ergrimmten die Zuhörer (54) „und knirschten mit den Zähnen gegen ihn. (55) Er aber voll heiligen Geistes blickte in den Himmel, und sah die Herrlichkeit Gottes, und Jesus stehen[71] zur Rechten Gottes, und sprach: (56) Siehe ich schaue die Himmel offen, und den Sohn des Menschen zur Rechten Gottes stehen. (58) Und sie trieben ihn zur Stadt hinaus, und steinigten ihn. Und die Zeugen legten ihre Kleider ab zu Füßen eines

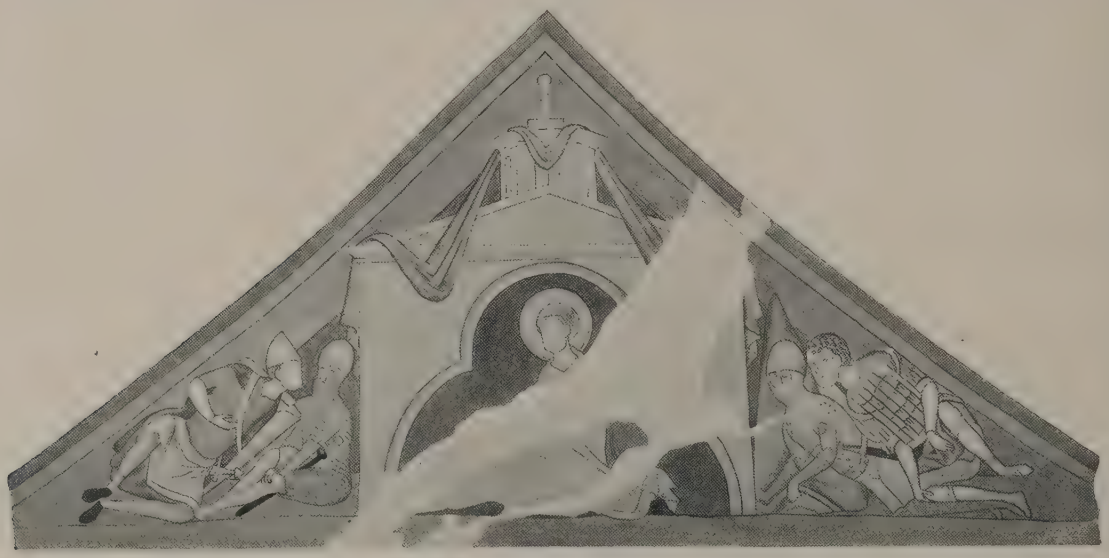


Fig. 272. Brauweiler. Petrus im Gefängnis (nach Ruben).

jungen Mannes mit Namen Saul. (59) Und sie steinigten den Stephanus, indes er flehte und sprach: Herr Jesus, nimm meinen Geist auf. (60) Er brach aber in die Knie, und rief laut: Herr, wäge ihnen diese Sünde nicht zu. Und als er dies gesprochen, entschlief er. Saulus aber hatte Gefallen an seiner Ermordung". Die Darstellung bewahrheitet den weiteren Satz der Epistel, der ihr als Unterschrift gegeben ist: Alii lapidati sunt (Hebr. 11, v. 37).

3. Nordkappe. Vor dem mittleren Trennungsstreifen, von einem palmenartigen Baume überragt, ist ein bartloser — nach der Rubenschen Aufnahme wohl richtiger kahler und bärtiger — Heiliger an zwei weit auseinanderstehende Baumstümpfe in Form eines Andreaskreuzes mit Händen und Füßen festgebunden. Er ist nur mit einem weiten, bis zur Wade reichenden, um die Hüfte geschlungenen rotbraunen Gewandstück bekleidet und hat den Kopf nach links (W.) gewendet. In den Zwickeln zwei Männer, der links bärtig, der rechts ohne Bart mit rötlichem Kopftuch, beide mit Schuhen und rötlichem Rock bekleidet, die mit einer Zimmermannssäge den Gefesselten bereits vom Scheitel bis zur Brust durchgesägt haben. Die beiden Kopfhälften sind bis zur Schulter voneinander getrennt und auseinanderfallend dargestellt. Nach der Zeichnung Hohes war der ganze untere Teil der Darstellung zerstört, und nur die Köpfe waren gut erhalten, wie dies auch Reichensperger bezeugt[72] (Fig. 274).

---

[71] Offenbar mit Bezug auf diese Stelle, meint AUS'M WEERTH, S. 6, 1. Sp., Note 3, steht Christus in der Glorie.
[72] a. a. O. S. 106 f.

Für die Unterschrift: Alii secti sunt nach Hebr. 11, v. 37 gibt uns der Künstler eine schon von Reichensperger richtig gedeutete Darstellung des Martyriums, „das einer jüdischen, im Talmud enthaltenen und von den Kirchenvätern[73] adoptierten Sage zufolge dem Propheten Isaias von dem König Manasse bereitet wurde, weil er sein Drohamt bis in die Zeit dieses Königs hinein fortgesetzt hatte, wobei der letztere als Vorwand die angeblich abgöttische Äußerung des Propheten benutzte: „Ich sah Gott auf einem Throne sitzen." Der Prophet habe sich nun durch Anrufung des h. Namens in einen Baum verwandelt, derselbe sei aber auf Manasses Befehl zersägt worden, wobei Blut herausspritzte. Dieser Sage gemäß sehen wir in der Mitte unseres Bildes den Baum, vor demselben aber, offenbar der größeren Deutlichkeit wegen, den Propheten selbst ... — angebunden"[74].

4. Ostkappe. Vor dem mittleren Trennungsstreifen sitzt mit angezogenen Beinen aufrecht ein bärtiger nimbierter Mann, nur mit einem weiten, um die Hüften geschlungenen, bis zum Knie aufgerafften rötlichen Gewandstück bekleidet. Die Linke stützt sich auf den gerade aufgesetzten Krückstock, die Rechte hält ein Spruchband mit den Worten[75] SI BONA SVSCEPIMVS DE MANV DEI, MALA

Fig. 273. Brauweiler. Steinigung des h. Stephanus (nach Ruben).

QVARE NON SUSCIPIAMUS (Hiob 2, v. 10). Im Nordzwickel steht eine Frau in langem weitärmeligem blauem Kleide, das Haupt mit gelbem Gebände verhüllt. Sie hat den rechten Unterarm leicht angezogen und hält in der Linken ein Spruchband hoch mit der Inschrift: BENEDIC DEO ET MORERE (Hiob 2, v. 9). Im Südfeld sitzen, übereinander angeordnet, drei bärtige Männer, ebenfalls in Zeittracht, langen Röcken — blau, gelb, blau — und Mänteln — rot, gelb, gelb — und Halbschuhen. Der vorderste ringt die Hände; der über ihm legt die Rechte aufs Knie, die Linke wie beteuernd auf die Brust; der zu oberst schmiegt die Wange in seine Rechte, die Linke ruht im Schoß. Das Bild zeigt die Erniedrigung Hiobs. Vor ihm steht höhnend sein Weib und ruft ihm in seinem Elend zu: Hältst du noch fest an deiner Frömmigkeit? Preis' du nur Gott und stirb! Er aber sprach zu ihr: Du redest, wie die erste beste Törin redet. Das Gute nahmen wir von Gott an und sollten das Böse nicht auch annehmen? (Hiob 2, v. 9—10). Die Männer auf der anderen Seite sind die drei Freunde Hiobs: Eliphas, Bildad und Zophar, die sich auf-

[73] cf. Dorothei episc. tyri synopsis vo. Esaias. REICHENSPERGER S. 107, Note 1.

[74] AUS'M WEERTH, S. 6, 1. Sp. f.

[75] Nach Hohe, der nur in der Mitte ein paar beschädigte Buchstaben, zum Schluß ein S gibt, kann nur ein Drittel der aus'm Weerthschen Inschrift auf dem Spruchband gestanden haben. Auch REICHENSPERGER S. 105 konnte die Legende nicht mehr lesen.

machten, ihn zu trösten ... V. 13: Und so saßen sie bei ihm an der Erde sieben Tage und sieben Nächte, ohne daß einer ein Wort zu ihm redete, denn sie sahen, daß sein Schmerz allzu groß war (Fig. 276).

Die Unterschrift: alii tentati sunt nach Hebr. 11, v. 36[76].

VI. Nordjoch des Ostschiffes.

Auch hier hat jede Kappe eine Szene für sich, für vier Blickrichtungen.

1. Westkappe. Am Fuß eines von einem Baume überragten Felsens, der die Kappe in zwei Felder teilt, liegt im südlichen der Leichnam eines hingerichteten Heiligen, dessen Hände nach dem eigenen, vom Rumpf gehauenen, bärtigen Haupt zu greifen scheinen. Die Gestalt, barfuß, ist mit bläulichem Gewand und gelbem Mantel bekleidet. Über ihr steht im südlichen Zwickel der bartlose Henker im Zeitkostüm, das Schwert abwischend, ehe er es in die am Gurt hängende Scheide steckt. Korrespondierend mit ihm angeordnet steht im südlichen Zwickel ein bärtiger Heiliger, barfuß, in langem

Fig. 274. Brauweiler. Martyrium des Propheten Isaias (nach Ruben).

Priestergewand mit breiter Borte an den Säumen der Ärmel und des Halsausschnittes. Die Rechte erhebend, die Linke auf die Brust legend, steht er vor dem Gerichteten.

Das Fehlen jeder Inschrift, sagt aus'm Weerth[77], erschwert die Deutung dieser Darstellung sehr, doch dürfte A. Reichensperger Recht haben, wenn er[78] darin das Martyrium des Petrus und des Marcellinus erblickt, an welchen der später zum Christentum bekehrte Dorotheus unter Diocletians Regierung die Hinrichtung durch das Schwert vollzogen hat. Diese Deutung erhält eine von Reichensperger nicht weiter beachtete, aber gewiß nicht zu unterschätzende Unterstützung durch die abweichende Kleidung, in welcher der Künstler die beiden Heiligen dargestellt hat. Die bereits enthauptet am Boden liegende Gestalt ist angetan mit langem, albenartigem Gewande und kurzem Überwurf, die andere, noch des Martyriums harrende Person trägt dagegen die deutlich erkennbare, vorn offene, mit reicher Goldborte eingefaßte[79] Planeta, das Gewand der Priester. Da nun vom Martyrologium Petrus

---

[76] Zu den Darstellungen aus dem Buche Hiob ist die Handschrift der Moralia Gregorii in Job (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 15675) zu vergleichen, eine der reichsten französischen Bilderhandschriften vom Ende des 12. Jh. (Eintragung auf fol. 9[b], von anderer Hand vom J. 1217). Die Hs. enthält die Illustrationen zu dem ganzen Buche Hiob in braunen, sicheren, ausdrucksvollen Federzeichnungen, die in Brauweiler dargestellte Szene auf fol. 5[b].

[77] a. a. O. S. 6, 2. Sp.

[78] a. a. O. S. 104.

[79] „Nach der Rubenschen Zeichnung im Kölner Museum geht der Zierstreifen nicht über den rechten Arm, ist über-

nur als Exorzist, Marcellinus dagegen als Priester bezeichnet wird, so müssen wir diesen in der noch dastehenden Figur, den Petrus aber in dem bereits Enthaupteten erblicken. Die Beziehung des Petrus und des Marcellinus zu den Kirchen des Rheinlandes ist eine alte. Ihre Gebeine brachte Einhard, nach-

Fig. 275. Brauweiler. Erniedrigung Hiobs (nach Hohe).

dem er sich dieselben mit List und Mühe in Rom verschafft hatte, im J. 827 zunächst nach Michilinstadt im Odenwald, dann von dort nach Mulinheim, wo er ihnen zu Ehren die später Seligenstadt genannte Benediktiner-Abtei gründete und die Geschichte dieser, von zahlreichen Wundererscheinungen begleiteten Translation wenige Jahre später verfaßte[80]. Die landschaftliche Staffage unseres Bildes deutet

Fig. 276. Brauweiler. Die Erniedrigung Hiobs (nach Ruben).

haupt von der Halsverzierung abwärts nicht doppelt, sondern das palliumartige eine Ende hängt über dem linken Arm herab, unter welchem es nicht hervorkommt." — AUS'M WEERTH, S. 6, Anm. 3.

[80] Vgl. Translatio SS. Marcellini et Petri auct. Einhardo ed. G. Henschen: Acta SS. Jun. I, p. 181. Über den genauen Zeitpunkt vgl. GIESEBRECHT, Fränkische Königsannalen, S. 229. Vgl. W. MATTHAEI, Die Translatio SS. Marcellini et Petri in kulturgeschichtlicher Beziehung. Programm 1884. — Vgl. W. WATTENBACH, Deutschlands Geschichtsquellen I, S. 179.

an, daß die Märtyrer „in einer walddichten Einöde, dem sog. Schwarzen Walde, welche ihnen zu Ehren später den Namen des Weißen Waldes erhielt“[81], hingerichtet wurden (Fig. 277).

Die Inschrift auf dem Stirnbogen des Gurtes: Alii in occisione gladii mortui sunt nach Hebr. 11, v. 37.

2. Nordkappe. Auf einer Bodenwelle, die nach dem Westrande ansteigt, steht am Trennungsstreifen, den ein Palmbaum größtenteils verdeckt, barfuß ein bärtiger Heiliger im Westfeld. Er trägt ein graublaues Untergewand und rotgrauen Mantel. Mit abgewendetem Gesicht und bedauernd erhobener Linken reicht er einer nackten Heiligen, die am Westrand steht und sich nach ihm umdreht, rückwärts ein rotgraues Tuch, wohl daß sie, die die Rechte vor die Brüste hält, ihre Blöße damit verdecke. Reichensperger[82] hat diese Szene richtig gedeutet: es ist der Priester Zosimas, der in der Wüste die nackte h. Einsiedlerin Maria Aegyptiaca trifft. Die Schilderung entspricht genau der Beschreibung des Vorganges, wie ihn Hieronymus[83] uns aufbewahrt hat[84]. Bei Ruben ist von Zosimas nur Kopf und Brust erhalten, doch die Situation deutlich zu erkennen (Fig. 278).

Fig. 277. Brauweiler. Martyrium der hh. Petrus und Marcellinus (nach Ruben).

Unten im Westzwickel sitzt auf einem Hügel ein heiliger Greis mit langem grauem Bart und Haar, nur ein rötliches Gewandstück um die Hüften geschlagen, sonst nackt. Der rechte Unterarm ruht auf dem Oberschenkel mit dem Handgelenk auf, die Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger dozierend, die geöffnete Linke im Redegestus erhoben. Hinter ihm ist eine Höhle angedeutet, welcher er den Rücken zukehrt. Zu dieser Beobachtung Reichenspergers stimmt die Rubensche Zeichnung, aus deren den Zwickel abschließendem Rand die Restauration und aus'm Weerth einen das ganze Bild quer überziehenden Hügelzug gemacht hat. Es ist wohl, wie Reichensperger vermutet, Hieronymus, „der, selbst Höhlenbewohner, Kirchenlehrer, ein Muster der Abtötung und Beschaulichkeit, uns zugleich die wunderbar anziehende Schilderung jener heiligen Einsiedler während des dritten und vierten Jahrhunderts hinterlassen hat“.

---

[81] „Vitae sive res gestae Sanctorum auctore Zach. Lipeloo. Colon. Agripp. 1603, p. 867 u. 868.“ Reichensperger, S. 104. — Vgl. auch Roze, La légende dorée de Jacques de Voragine, 1902, vol. II, p. 129 und Surius, de Vitis sanctorum, Venetiis 1581, Juni.

[82] a. a. O. S. 92.

[83] Vita patrum I, cap. 7.

[84] Vgl. auch Roze, La légende dorée 1, p. 430, der zur Vita der Maria Aegyptiaca bemerkt: „La vie de sainte Marie Egyptienne se trouve in extenso dans les Vies des Pères du désert. Elle fut écrite par Sophrone, évêque de Jérusalem. Jacques de Voragine l'a abrégée considérablement.“

Im Ostfeld sitzt am Fuß der Palme, auf der nach dem Ostzwickel verlaufenden Bodenwelle, eine Heilige in weitem, langem, bis auf die nackten Füße reichendem graublauem Untergewand und graurotem Mantel. In der Rechten, die auf dem Oberschenkel ruht, hält sie ein Spruchband, dessen von Hohe gegebene Schriftreste ..... NI . V .... von Reichensperger, der auch nicht mehr vorfand[85], und daraufhin auch bei der Restauration, zu .... MELANI . VIRGO ergänzt sind. In der Ecke zwei stehende graubärtige Männer, ohne Nimbus, in langem, auf die beschuhten Füße fallendem grauem bzw. gelblichem Untergewand und langem, gelblichem Mantel. Der vordere faßt mit der Linken den linken Unterarm der Heiligen, mit der Rechten zerrt er an ihrem Mantel über ihrem Knie; um den Hals hat er einen schmalen, weißen Stoffstreifen geschlungen, der über der Brust mit herabfallenden Enden geknotet ist; auf seinem Kopf eine gelbliche Tuchhaube. Der hintere greift mit der Rechten die Heilige an der Schulter, die erhobene Linke hält ein Spruchband. Auf diesem hat die Hohesche Zeichnung die jetzt verschwundenen Buchstaben ASSINII. Auf dem Haupt trägt dieser Mann dieselbe haubenähnliche Mütze, von der der Innenrand aufgeschlagen ist, so daß das weiße Futter sichtbar wird, ein weißer Streifen hängt über die Brust herab. Auf der Hoheschen Zeichnung fehlt von der Heiligen alles bis auf den Kopf, der der Gruppe

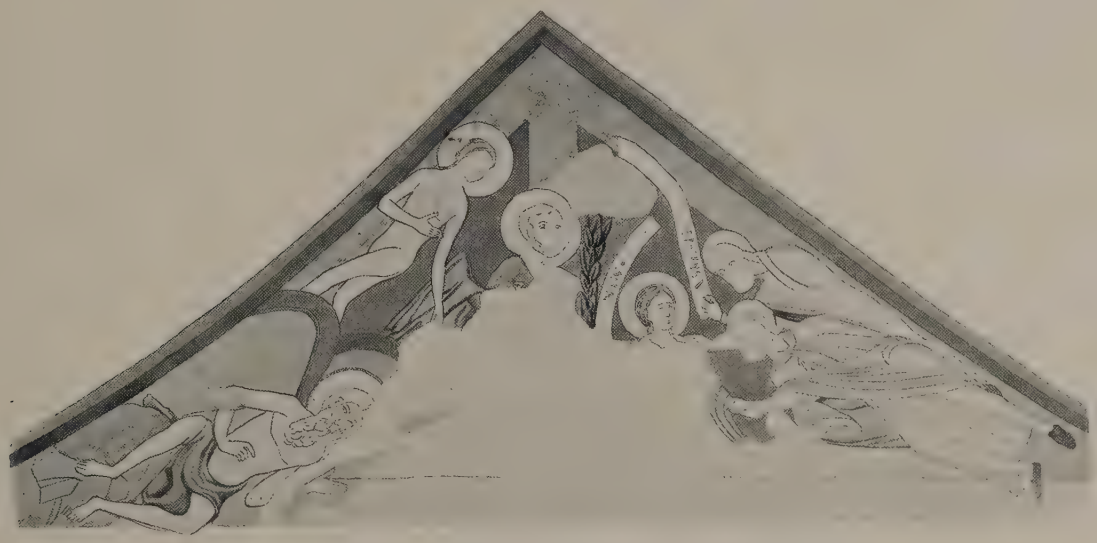


Fig. 278. Brauweiler. Der Priester Zosimas und Maria Aegyptiaca (nach Ruben).

rechts zugewandt ist, und bis auf einen Teil vom linken Unterarm, den der vordere Mann mit der Linken ergreift. Dessen rechter Arm sowie der des hinteren Mannes fehlen bei Hohe. Die Restauration hat ganz unten im Zwickel noch eine dritte kleine bärtige Männergestalt, kniend, hinzugefügt, mit wie zur Bitte erhobenen Händen, aus denen ein leeres Spruchband hervorgeht. Bei Hohe fehlte sie, hatte auch gar keinen Platz mehr an dieser Stelle. Auch Reichensperger sah nur „eine Gruppe von drei Personen, einer weiblichen mit Heiligenschein und zwei männlichen ohne einen solchen, welche zu der sitzenden Heiligen hingekehrt sind".

Reichensperger a. a. O., S. 100 las ASSISII und schloß daraus, daß es sich hier um die Darstellung jenes Assisius handle, der (nach des Heraklides Paradisus im Anhang zu den Vitae patrum S. 96 f.) die in der griechischen Kirche als Heilige und Ordensstifterin sehr hochgehaltene hl. Melania die Ältere auf ihrer Reise nach Jerusalem in dem berühmten ägyptischen Kloster Nitria kennen lernte[86]. Da aber Ruben ebenso wie die Restauration ASSINII haben, so erscheint diese Lesung gesichert. Abgesehen von der ab-

[85] a. a. O. S. 75.

[86] AUS'M WEERTH S. 7, 1. Sp., Note 3 u. Text. — Acta Sanctorum Bolland. 1725, Juli IV, p. 613. Von seiner Verehrung in Deutschland zeugt die Missa Propria Missalis Moguntini anno 1493 typis excussi ib. p. 614. — Auch die Goldene Legende enthält seine Vita. — Vgl. ALBAN BUTLER, The liver of the saints, Derby 1842 ff., VII, p. 309; Deutsch von RÄSS und WEISS. — TILLEMONT, Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles, Paris 1770 ff., XIV, p. 677, 795.

weichenden Namensschreibung ist auch an den bekannten Hauptvertreter des Einsiedlerlebens, Arsenius, nicht zu denken, weil dieser erst in der zweiten Hälfte des 13. Jh. lebte und starb. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich hier um die Darstellung einer uns nicht näher bekannten Legende, gemäß welcher eine virgo Melania, also entweder die ältere oder die jüngere Heilige dieses Namens, durch einen Verfolger bedrängt wurde, der Assinius hieß[87].

Zu diesen Deutungsversuchen ist zunächst richtigzustellen, daß der von aus'm Weerth erwähnte Arsenius am 19. Juli 354 zu Rom geboren wurde und zu Troë um 450 starb. Wenn daher chronologisch seinem Auftreten in den Wandmalereien von Brauweiler nichts im Wege stände, so paßt doch die dargestellte Szene nicht in seine Vita. Ebenso wenig bieten die Legenden der beiden Melanien Anhalt zu einer Deutung. Überhaupt ist die Ergänzung der von ihm selbst vorgefundenen Schriftreste ..... NI . V .... zu .... Melani . Virgo von Reichensperger durchaus willkürlich, und nur seine Lesung ASSISII statt ASSINII verleitete ihn dazu. Die Schriftreste, die Reichensperger und Hohe vorfanden, rechtfertigen weder den Reichenspergerschen Deutungsversuch noch den von aus'm Weerth.

Nach den Zeichnungen von Ruben und Hohe und der Beschreibung von Reichensperger scheint es, daß die sitzende Person mit Nimbus deutlich als weibliche Heilige, die beiden anderen Gestalten als Männer ohne Nimbus erkennbar waren. Die Restauration hat diese drei Figuren selbst, nach den vorgefundenen Fragmenten, wie sie die Hohesche Zeichnung gibt, wohl richtig in Verbindung gesetzt. Die Szene stellt demnach dar, wie eine Heilige von zwei graubärtigen, also älteren Männern in offenbar unzüchtiger Absicht angefaßt wird. Wir meinen, diese Darstellung geht auf die später so beliebte Geschichte der von den beiden Alten überfallenen keuschen Susanna zurück, wie sie in der Apokryphenschrift von Susanna und Daniel erzählt wird[99]. Inhaltlich würde sie als Gegenstück zu der Szene von Zosimas und der Maria Ägyptiaca sich durchaus dem in dieser Kappe versinnlichten Gedankengange anschließen. Wenn die kniende kleine bärtige männliche Gestalt mit dem Spruchband in den betend erhobenen Händen keine willkürliche Zutat der Restauration ist, sondern auf nachträglich aufgedeckte, von Reichensperger und Hohe nicht bemerkte Fragmente zurückgeht, so möchten wir, im Anschluß an unsere Deutung, bei der Kleinheit der Figur, durch die sonst Knaben charakterisiert werden, an den Knaben Daniel denken, der die Unschuld der Susanna bewies.

Die Stelle, die den Szenen zur Unterschrift beigegeben ist, nach Hebr. 11, v. 37: Circuierunt in melotis, in pellibus caprinis, egentes, angustiati, afflicti, faßt der Künstler „als die Lehrpredigt für die durch den Glauben an künftige Belohnung in einem besseren, von Versuchungen nicht mehr gefährdeten Jenseits geleitete irdische Entsagung und fleischliche Abtötung auf“[88].

3. Ostkappe. Den Trennungsstreifen der Mitte verdeckt ein hohes schmales, gelblich gehaltenes Gebäude, bestehend aus einem höheren, mit Rundbogenattika und Dreieckgiebel abschließenden Mittelbau, dessen Front von einer durchgehenden Rundbogenöffnung eingenommen wird, und zwei ebenfalls von einer Rundbogenöffnung ausgefüllten Fronten niedrigerer Seitenbauten, die sich mit einem Pultdach an den Mittelbau lehnen. In der mittleren Türöffnung die senkrechte Buchstabenzeile: TREVIRIS[89] (Taf. XXV farbig).

Mit dem Rücken gegen das Gebäude steht im Südfeld ein bärtiger, grauhaariger Heiliger, mit großer Tonsur (nach Hohe mit Mütze), in Halbschuhen und langem, über den Handgelenken das blaue Unterkleid und von den Waden abwärts die roten Beinkleider freilassendem, um die Hüfte gegürtetem Rock. Die Rechte stützt er auf einen Krückstock, die Linke steckt er einem ihm aus der Ecke entgegenspringenden bartlosen (in den alten Aufnahmen offenbar bärtigen) Centauren (rötlich und gelblich gefärbt) entgegen. Dieser stemmt seine Linke in die Hüfte, während er die Rechte mit hoch erhobenem Arm dem Heiligen entgegenschwenkt.

---

[87] Für die beiden Melanien vgl. TILLEMONT a. a. O. X, 591, 821: Mélanie l'ayeule; XIV, 233, 745: Mélanie la jeune. — RÄSS und WEISS a. a. O. XIX, S. 160. — Analecta Bolland. tom. VIII, 1889. Vita S. Melaniae junioris auctore coaevo et sanctae familiari (ex cod. Carnob.) u. tom. XXII, 1903, p. 5—49: S. Melaniae junioris Acta Graeca, wo auch beim Besuch des Klosters Nitria Assisius nicht erwähnt wird. — Vgl. STADLER und HEIM, Heiligenlexikon IV, S. 401 f.

[88] AUS'M WEERTH S. 6, 2. Sp.

[89] Hohe und die bezl. Zeichnung von Ramboux im Kölner Museum haben TREVERIS.

Diese Szene deutet Reichensperger[90], dem auch aus'm Weerth sich anschließt, wie folgt: „Die Stellung der beiden Figuren so wie ihre Bewegungen berechtigen zu der Annahme, daß der Heilige den Verlockungen zur Sinnlichkeit und Wollust und überhaupt den Versuchungen, welche das christliche Altertum bekanntlich unter dem Bilde des Centauren symbolisiert hat[91], sich zu entziehen, überhaupt der Welt Lebewohl zu sagen im Begriffe steht. Falls die Vermutung, daß das Bauwerk zur Seite des Heiligen die, früh schon in eine christliche Kirche umgewandelte Porta nigra darstellt, begründet ist, scheint es mir kaum noch einem Bedenken zu unterliegen, daß hier der h. Simeon dargestellt ist, welchen Erzbischof Poppo im Beginne des 11. Jh. aus dem Gelobten Lande mitbrachte, und welcher sich in der später nach ihm benannten Porta nigra lebendig in einem engen Raum einmauern ließ, „um seiner großen Innigkeit und Liebe willen, die er zu Gott hatte"[92], im J. 1035, nachdem er eine lange Zeit in dieser künstlich geschaffenen Höhle zugebracht, dort starb.

Die Vita S. Simeonis monachi Trevirensis ab Everwino abbate S. Martini Trevir. conscripta[93] kennt aber keine Begebenheit im Leben des Mönches, die auf unsere Darstellung Bezug haben könnte. Der mit der Inschrift TREVIRIS versehene Bau aber gehört offenbar zu der Szene im Nebenfeld, mit der allein ihn das aus dem Tor hervorgehende Spruchband in Beziehung setzt. Das Bild paßt vielmehr genau auf eine Episode aus dem Leben des h. Antonius[94]. Die Vita S. Pauli primi eremitae berichtet bei Erzählung der Abenteuer, die der h. Antonius unterwegs erlebt, als er den h. Paulus eremita sucht, von folgender genau zu unserem Bilde passenden Begegnung des h. Antonius mit einem Hippocentauren: .... venerabilis senex (sc. Antonius) infirmes artus baculo regente sustentans, coepit ire velle, quo nesciebat (er war also ‚in solitudine errans'). Et iam media dies, coquente desuper sole, fervebat: nec tamen a coepto itinere abducebatur, dicens: Credo in Deum meum, quod servum suum, quem mihi promisit, ostendet. Nec plura his, conspicit hominem equo mixtum, cui opinio poetarum Hippocentauro vocabulum indidit. Quo viso, salutaris impressione signi armat frontem et Heus tu, inquit, quanam in parte hic servus Dei habitat? At ille barbarum nescio quid infrendens et frangens potius verba quam proloquens, inter horrentia ora senis blandum quaesivit alloquium et dexterae protensione manus cupitum indicat iter et sic patentes campos volucri transmittens fuga, ex oculis mirantis evanuit.

Im Nordfeld ist nach der Restauration folgende Szene dargestellt. Mit dem Rücken an das Gebäude gelehnt, sitzt ein Mönch mit Tonsur, bartlos, barfuß, in gelblich-bräunlicher Kutte, die Beine gerade ausgestreckt. Er nimmt mit beiden Händen ein mit Hemdchen bekleidetes Kind — bei aus'm Weerth[95] hält es ein Täubchen — in Empfang, das eine im Zwickel stehende Frau in langem, knappem, gelblichem Kleid und Kopftuch ihm darreicht. Diese steht vor einem hohen roten Tauf(?)Kessel — jetzt sieht dieser Gegenstand wie ein in dem blauen Grunde schwebender roter Mühlstein aus — mit breiter Brüstung[96]. Hinter demselben wird die Halbfigur eines bärtigen Bischofs mit Mitra und Nimbus sichtbar, der die Rechte segnend der Frau auf die Schulter legt und die offene Linke im Redegestus erhebt. Auf einem von dem Bischof hinter dem Mönch her in das Mitteltor laufenden Spruchband ist eine Aufschrift nicht mehr vorhanden. Hohe, dessen Zeichnung mit dem restaurierten Bilde übereinstimmt, gibt von der zweizeiligen Aufschrift, die hier über die Brust des Sitzenden und Brust und untere Gesichtshälfte des Kindes hinweggeführt ist, einige Reste von Buchstaben, bei Ruben (Taf. XXV) läuft das Spruchband

---

[90] a. a. O. S. 101 f.

[91] Über die symbolische Bedeutung des Centauren vgl. eingehend FERD. PIPER, Mythologie u. Symbolik d. christl. Kunst I, S. 394. — J. KREUSER, Wiederum christlicher Kirchenbau. Apostolische Baugesetze, Symbolik-Vorlesungen, Brixen 1868, I, S. 319. — CABROLS Dictionnaire II, 2, p. 3249.

[92] Bei SURIUS, De vitis sanctorum ab Aloysio Lipomano conscriptis, Mai. Vollständig in Acta Sanctorum Bolland. 1. Juni I, S. 89—106.

[93] Reichensperger S. 107, Anm. 1 denkt ganz richtig schon an diese Legende.

[94] Hieronymi vita S. Pauli primi eremitae c. 7 (MIGNE, Patrologia ser. lat. XXIII, p. 22). Die Stelle schon bei PIPER a. a. O. erwähnt. Dieselbe Deutung selbständig bei ILDEFONS HERWEGEN, Zur Ikonographie des Kapitelsaales zu Brauweiler: Annalen d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 92, 1912, S. 122.

[95] Taf. XII, Nr. 23.

[96] Die Annahme, der Bischof und die andere Figur ständen in dem Taufbecken, ist durch die Konturzeichnung veranlaßt worden. Der Künstler hat nämlich, wie es für die Erlangung richtiger Verhältnisse bei ähnlicher Veranlassung häufig geschieht, zuerst die ganzen Figuren konturiert und dann die Linien des Taufbrunnens darüber gezeichnet. Bei Ruben findet sich die kleine Taube in den Händen des Kindes nicht, ebenso wenig bei Hohe, der das Vorhandensein eines Gegenstandes andeutet. AUS'M WEERTH S. 7, 1. Sp., Note 7.

über die Figuren selbst und sogar über den Kopf des Kindes weg und sieht deutlich wie eine spätere Zutat aus. Der Sitzende ist auch bei Hohe als Mönch zu erkennen, als Frau die Gestalt vor dem Bischof, von dessen Kopf Hohe eine doppelte Vorzeichnung wiedergibt. Der Mönch scheint auch bei Hohe nach dem in Umrissen gegebenen Kinde zu greifen, zu dem die Haltung der Arme der Frau in keinem klaren Verhältnis steht. Die Aufnahme von Ruben gibt nun aber ein wesentlich anderes Bild: bei ihm stehen der Bischof und die kleinere weibliche Figur scheinbar in einer Art Taufstein.

„Da sämtliche Schriftreste des Spruchbandes gänzlich erloschen sind, man also mit Bestimmtheit auf irgendeinen Vorgang, etwa aus dem Leben des in engster Beziehung zu Trier stehenden h. Martin von Tours, hier nicht schließen kann, so muß man sich mit der durch den im äußeren Bilde erläuterten Wortlaut der Epistel nahegelegten Vermittlung begnügen, daß die hier dargestellte Mutter ihr eben getauftes Knäblein dem Mönche zur Aufnahme in ein Kloster übergeben habe, damit es dort, fern von den Versuchungen und Gefahren der Welt, erzogen werde und in der Einsamkeit des Klosters sein Leben beschließe."

Da das Bild deutlich durch das Spruchband mit dem als Treviris bezeichneten Bau in Verbindung gesetzt ist, muß es jedoch irgendwie mit der Trierischen Geschichte oder Legende in Zusammenhang stehen. Die richtige Deutung dieser Szene hat wieder P. Ildefons Herwegen gefunden. Der Vorgang findet sich eingehend beschrieben in cap. I der anonymen Vita S. Paulini episcopi Trevirensis. Paulinus ist danach von vornehmen Eltern in Aquitanien geboren. Seine Eltern luden den h. Maximin von Trier ein, das Kind aus der Taufe zu heben. Dieser nimmt den kleinen Paulin als seinen geistlichen Sohn an und wird später dessen Lehrer. Der Priester (oder Diakon) übergibt das Kind nach vollzogener Taufhandlung durch die Hände der Mutter oder Amme dem h. Maximin, der die Arme zur Aufnahme — susceptio — des Knaben ausbreitet[97].

Da der h. Paulinus, von den Arianern verfolgt, in der Verbannung starb, paßt auf ihn sehr gut der Spruch: Quibus dignus non erat mundus (Hebr. II, v. 38). Es erklärt sich so auch die Inschrift: TREVERIS. Auch mit Brauweiler hatte diese Legende eine besondere Beziehung. Die ersten Mönche von Brauweiler waren aus St. Maximin in Trier gekommen.

4. S ü d k a p p e. Diese Kappe wird fast ganz bedeckt von drei, mit je einem Baum besetzten, oben schwarz eingerahmten Hügeln, der mittlere grünliche, den Trennungsstreifen verdeckend, wird seinerseits von den bräunlichen in den beiden Ecken überschnitten. Alle drei haben eine höhlenartige Öffnung von unregelmäßiger Form. In der des mittleren Hügels wird ein bärtiger Heiliger bis zur Brusthöhe sichtbar mit kapuzenartiger, blaugrauer Kopfbedeckung und angetan mit einer gleichfalls blaugrauen Kutte. Die Hände stehen so vor der Brust, daß die Daumen sich fast berühren, die innere Handfläche nach außen gekehrt ist. Unter der Figur die alte Inschrift: S·PNL·$\overset{E}{R}$HE.

Aus der Höhle im Westfeld schaut, bis zur Gürtelhöhe sichtbar, gleichfalls ein Heiliger mit kurzgeschnittenem Bart, etwas nach links gewandt, heraus, die Hände ungleich erhoben, die Daumen abgestreckt, die Innenfläche nach außen gedreht. Er trägt graues geistliches Gewand mit niedergeschlagener Kapuze, darunter, an den engen Ärmeln sichtbar, ein blauschattiertes Gewand. Unter dem Loch bei aus'm Weerth die jetzt verschwundenen Schriftreste SI .....

In der ovalen Höhlenöffnung des Hügels in der Ostecke sieht man sieben Halbfiguren männlicher Heiliger, teils bartlos, teils mit kurzem Bart, in blauen Gewändern und rötlichen Mänteln, dicht aneinander gedrängt und schlafend. Darunter bei Hohe die jetzt verschwundenen Reste der ursprünglichen Inschrift: . EP ..... IENT .. In den dieser Kappe zur Unterschrift dienenden Worten Hebr. 11, v. 38: In montibus, in speluncis in cavernis terrae ist die Deutung dieser Darstellungen zu suchen. Der Heilige in der mittleren Höhle ist durch die Unterschrift (so aus'm Weerth) als S a n c t u s P a u l u s E r h e m i t a, der oben erwähnte erste Eremit und Begründer des Mönchlebens, bezeichnet. Den anderen Eremiten, unter dem aus'm Weerth in seinem Text[98] SANT liest — abweichend von der Inschrift auf seiner Tafel — deutet Reichensperger[99] als den schon oben dargestellten h. A n t o n i u s, den Freund und

---

[97] Vgl. ILDEFONS HERWEGEN i. d. Ann. d. hist. Ver. f. d. Niederrhein 92, S. 124. Der Vorgang ist beschrieben in der Vita S. Paulini (Acta SS. Bolland. VI, ad diem XXXI, c. I u. II, p. 676).

[98] a. a. O. S. 7, 2. Sp. [99] a. a. O. S. 97.

langjährigen Genossen des h. Paulus in der Wüste[100]. Die sieben Heiligen in der dritten Höhle sind, wie der Inschriftrest (s)EP(tem) (dorm)IENT(es) sagt, die hh. Siebenschläfer, „welche, um den Christenverfolgungen des Kaisers Decius zu entgehen, in einer Höhle bei Ephesus sich verborgen hatten und daselbst bis zu den Zeiten des jüngeren Theodosius schliefen, wo sie dann mit dem triumphierenden Christentum wieder aufgewacht und dem Leben zurückgegeben sein sollen“[101] (Fig. 279).

Wandbilder.

I. Nordwand.

Ehemaliges, nicht mehr vorhandenes Bild des westlichen Stirnbogens.

Im Scheitel war in doppelter halbkreisförmiger Glorie die Halbfigur der Madonna in rötlichem Gewand, grauem Überwurf und Kopftuch dargestellt, wie sie mit ausgestreckter Linken sich einem in der rechten Ecke vor ihr knienden bärtigen Manne in blauem Gewande zuwendete, offenbar die Worte zu ihm sprechend, die einst auf dem von ihrer Rechten gehaltenen Spruch-

Fig. 279. Brauweiler. Die hh. Paulus Eremita, Antonius und die Siebenschläfer (nach Ruben).

band standen, bei der Aufdeckung aber schon erloschen waren. In der linken Ecke kniete eine nimbierte Gestalt in „enganliegendem schwarzem Mönchshabit“ von der Madonna abgewendet, im Moment der Darstellung staunend — darauf deutete ihre Armhaltung — den Kopf nach ihr umwendend (Fig. 280).

Aus'm Weerth[102] meint zu dieser Darstellung: „Es würde naheliegen, hier die visionäre Aufforderung zum ersten Kapellenbau [neben der später die Abtei errichtet wurde] veranschaulicht zu sehen, den der oben erwähnte Brun infolge wunderbarer Lebensrettung zu Ehren des h. Medardus, dessen Gebeine er aus Frankfurt herübergebracht, auf Geheiß der Mutter Gottes gelobte und ausführte, wäre es nur zulässig, Medardus, der Bischof war, anstatt im Bischofskleide im Mönchsgewand der Benediktiner er-

[100] Vgl. Hieronymus de vitis patrum lib. I. Acta Sanctorum Bolland. 17. Januar II, 107—162.

[101] Reichensperger S. 98. — Vgl. Legenda aurea CI (96). — Acta SS. Bolland. 27. Juli VI, 375—397. — Vgl. Analecta Bollandiana XII, 1893, p. 371—387: Gregorii Turonensis Passio septem Dormientium apud Ephesum. Ed. Bruno Krusch.

Auch im Koran hat die Legende der Siebenschläfer ihren Platz. Vgl. Clermont-Gauneau, El-Kahf et la caverne des sept Dorments in: Comptes-rendus des séances de l'Academie des Inscriptions et Belles-lettres 4. série, t. XXVI, 1899, p. 564—576, avec un plan et une planche. Clermont-Gauneau will die in den Legenden des Islam als Er-Raqôn bezeichnete Höhle der Siebenschläfer mit der Nekropole El Kahf in Palästina indentifizieren. Vgl. Analecta Bolland. XIX, 1900, p. 356. —

[102] aus'm Weerth, S. 2, 1. Sp.

scheinen zu lassen. Man wird sich darum damit begnügen müssen, in diesem Bilde eine Aufforderung zum Bau der ersten Kapelle oder auch vielleicht des Kapitelsaales zu erblicken, ohne die Bestimmung der beiden Personen treffen zu können."

In dem Zentralbau der von uns als die große Babel gedeuteten Stadt im Stirnbogen der nördlichen Fensterarkade der Westwand vermutete aus'm Weerth eben jene Kapelle. Wir müssen uns, zumal das Bild nicht mehr vorhanden ist, einer Deutung enthalten.

II. Nordwand. Ehemalige Bilder der Südwand.

1. Östlicher Stirnbogen. Ehemaliger westlicher Stirnbogen der Südwand (Taf. XXVI, Fig. 281).

In der Mitte steht en face barfuß und barhäuptig mit ornamentiertem goldenem Kreuznimbus der Heiland, mit kurzem geteiltem Bart und langen dunklen Locken, angetan mit blauem Gewand und gelblichem, grün gefüttertem Mantel. Er hat mit beiden wagerecht ausgestreckten Armen je eine weibliche Heilige am Handgelenk erfaßt, um die ihre Arme flehend zu ihm erhebenden dem Rachen je eines in die Zwickel komponierten sich bäumenden und krümmenden, grauen und gelben, rot-grün, bzw. rot-gelb-grau geflügelten Drachen zu entreißen. Die Frauen tragen graues bzw. grünes Gewand, darüber einen gelben, rotgefütterten bzw. grauen, rotgefütterten über den Kopf gezogenen Mantel. Fast bis zu den Knieen im Rachen der Untiere steckend, haben sie ihr Antlitz bittend zu ihm erhoben, der geradeaus sieht.

Fig. 280. Brauweiler. Verschwundenes Wandbild (nach aus'm Weerth).

Auf dem weißen Randstreifen gleich unten links die Buchstaben P · R · E, offenbar Initialen dreier Worte. Die auf dem roten Streifen bei aus'm Weerth mitgeteilten Worte RVNI (RVNT) ORA LEONVM sind heute übermalt. Sie lassen sich unter Zugrundelegung der Stelle bei Dan. 6, v. 21 in non nocuerunt ora leonum vervollständigen. Die beiden heiligen Frauen stellen wohl allgemein Seelen dar, die Christus dem Rachen der beiden Drachen entreißt, die Tod und Hölle bedeuten.

2. Westlicher Stirnbogen. Ehemaliger östlicher Stirnbogen der Südwand (Fig. 282).

Rechts in der Ostecke liegt ein König in dunklem graublauem Gewand auf einem Ruhebett mit hellem graublauem Bezug, schlummernd. Das mit goldener Reifmütze geschmückte Haupt ruht auf dunkelrotem, mit goldenen Ringen besticktem Kissen. Vor ihm entfaltet sich das Bild seines Traumes: Auf grüner Wiese weiden allerlei Tiere des Feldes. In der Mitte steht ein prächtiger Baum, in dessen Zweigen Vögel des Himmels sitzen. Zwei Männer in gelbem Rock, rötlichen engen Beinkleidern und grauen Schuhen schwingen die Axt gegen seine Wurzeln, das Gebot erfüllend, das auf dem Spruchband des rechts neben der Krone des Baumes auf roten Flügeln herniederschwebenden und mit bläulichem Gewand und gelblichem Mantel bekleideten Engels zu lesen steht: SUCCIDITE ARBOREM ET DISSIPATE ILLAM. Es ist genau mit den Worten Dan. 4, v. 7—14 der Traum des Königs Nebukadnezar dargestellt, wie dieser ihn selbst dem Daniel erzählte. „Die Gesichte meines Hauptes auf meinem Lager waren diese: Ich schaute hin, da war auf einmal mitten auf der Erde ein Baum von außerordentlicher Höhe

Fig. 281. Brauweiler, Christus als Seelenerretter (Phot.).

zu sehen (7). Der Baum ward groß und stark; sein Gipfel reichte bis an den Himmel, und sein Umfang bis an alle Enden der Erde (8). Sein Laubwerk war schön und seine Früchte reichlich, und Nahrung für alle befand sich an ihm; unter ihm ruhten die wilden Tiere im Schatten, und in seinen Zweigen nisteten die Vögel des Himmels, und von ihm bezogen alle lebendigen Wesen ihre Nahrung (9). Ich schaute in den Gesichten meines Hauptes auf meinem Lager, wie auf einmal ein heiliger Wächter vom Himmel herabstieg (10); der rief laut und erteilte folgenden Befehl: Haut den Baum um und schlagt seine Äste ab; streift ihm das Laub ab und zerstreut seine Früchte! Das Wild fliehe von dem Platz unter ihm hinweg, und die Vögel aus seinen Zweigen! (11). Sein Wurzelstock jedoch soll in der Erde gelassen werden, in einer Fessel von Eisen und Erz, mitten im grünen Felde, daß er vom Tau des Himmels benetzt werde und mit den Tieren an den Pflanzen der Erde teilhabe! (12). Sein Menschenherz soll ihm genommen und ihm ein Tierherz gegeben werden, und sieben Zeiten sollen über ihn dahingehen! (13). Dieser Spruch beruht auf dem Beschlusse der Wächter, und so lautet der Befehl der Heiligen in dieser Sache, damit die Lebenden erkennen, daß der Höchste über das Königtum der Menschen Macht hat und geben kann, wem er will, und daß er auch den niedrigsten der Menschen zum Herrscher über dasselbe bestellen kann" (14). Das Zitat ist der Befehl, den in der Erzählung des Königs (v. 11) der himmlische Wächter erteilt, jedoch in der bei seiner Deutung von Daniel wiedergegebenen Verkürzung (v. 20). — Die Darstellung ist eine ikonographisch höchst wichtige und seltene. Kurz vor den Malereien von Brauweiler findet sie sich in den Handschriften des Liber floridus von Lambert von St. Omer[103], später auch an der Fassade der Kathedrale von Laon[104].

Fig. 282. Brauweiler. Traum des Königs Nebukadnezar. (Phot.)

[103] In der Hs. zu Gent und im Cod. lat. 8865 der Bibl. nat. zu Paris. Vgl. Leop: Delisle, Notice sur les manuscrits du Liber floridus de Lambert chanoine de St. Omer: Notices et extraits des manuscrits XXXVIII, 1906.

[104] J. Sauer, Symbolik

III. Westwand.

1. Südliche Fensterarkade. In der für zwei, durch drei Rundbogen verbundene Säulen berechneten Arkade ist hier der dritte Rundbogen unter Fortfall der zweiten Säule zugemauert, und dieser in der ganzen Mauertiefe zugebaute Teil der Wand, der daher vor die Arkade und ihre Zwickelmauer vorspringt, ist für den malerischen Schmuck mitbenutzt. Den Zwickel der Arkade füllt auf blauem, grünumränderten Grunde ein kreisrundes goldenes Medaillon mit dem Brustbild eines Engels. Dieser trägt um das mit langen, in der Mitte gescheitelten Locken gerahmte Gesicht einen ornamentierten goldenen Nimbus und ist bekleidet mit weißem, blauschattiertem Untergewand und grünlichem, über die linke Schulter geschlagenem Mantel. Die rötlichen Flügel stehen hoch und schmiegen sich dem Rund des Medaillons und des Nimbus an.

Der von der Arkade freigelassene Teil des Stirnbogens hat ebenfalls blauen Grund und ist von einem breiten grünen Streifen den äußeren Bogen und den horizontalen Abschluß entlang eingefaßt. Im oberen Zwickel steht ein einfaches Gebäude mit rotem Satteldach, unter dem in der sichtbaren Längswand eine Reihe von drei rundbogigen Doppelfenstern läuft. Die Fassade nimmt ein großes in flachem Bogen geöffnetes schwarzes Tor ein. Vor diesem steht auf dem grünen Grunde ein lehnenloser Hochsitz mit goldenen Beschlägen an den Stirnen der Sitzplatte und ihrer Stützen, und auf ihm sitzt ein König in hellem gelbgrauem mit breiter Goldborte verziertem Rock und goldenen Stiefeln. Er hält in der Rechten ein jetzt leeres Spruchband und stützt das bärtige, mit infulartiger goldener Krone geschmückte Haupt sinnend auf die Linke, den Ellbogen auf das hochgezogene linke Knie setzend. Ein bartloser Mann mit langen Locken und goldenem Nimbus in blauem Gewand und gelblichem Mantel beugt vor ihm das Knie und hält ihm mit beiden Händen ein Spruchband entgegen, auf dem aus'm Weerth[105] am Ende die Buchstaben ..... NIPAR .... las, die jetzt nicht mehr sichtbar sind. Auf dem Innenrande des Stirnbogens folgende Inschriftreste: + ... NIA · D ..... DATP ..... E .... M ..... V .....

Höchstwahrscheinlich ist Daniel — hier wie auch sonst bartlos — dargestellt, wie er (Dan. IV, 16—24) dem König Nebukadnezar seinen — an der Nordwand dargestellten — Traum deutet und zugleich ihm seinen siebenjährigen tiefen Fall weissagt, durch den er zur Anerkennung der Macht des wahren Gottes gebracht werden soll.

2. Nördliche Fensterarkade. Über den drei Rundbogen ist in den blauen, grün umrandeten Grund des Stirnbogens in gelb und grau ein merkwürdiges Architekturbild eingezeichnet, das mit seinen roten Dächern, schwarzen Fenstern und Toren offenbar eine turm- und torbewehrte, mit Mauerkranz umgebene Stadt vorstellt, in deren Mitte ein Zentralbau mit Kuppel und Laterne steht. Neben der letzteren halten oben vom Scheitel zwei Hände ein nach unten entrolltes Spruchband mit erloschener Inschrift. Je ein Band zieht sich — wohl als Vorhang — aus der Türe der beiden mit seltsamen Zylindern gedeckten äußeren Tor(?)bauten durch die zwei Rundbogenfenster im Obergeschoß ihrer Längswand.

Vermutlich stellt die Stadt „das große Babel" dar und reiht sich als drittes Bild an die Szenenfolge vom Traum Nebukadnezars an: Dan. 4, v. 25 ff.: „Alles dies erfüllte sich an dem König Nebukadnezar (25). Als sich der König einmal nach Verlauf von zwölf Monaten auf dem königlichen Palaste zu Babel erging (26), hob er an und sprach: Ja, das ist das große Babel, das ich mittelst meiner großen Macht und zur Erhöhung meines Glanzes als königliche Residenz erbaut habe! (27). Noch war das Wort im Munde des Königs, als eine Stimme vom Himmel her ertönte: Dir, o König Nabukadnezar, wird hiermit verkündigt: Das Königtum ist dir genommen" (28) usw. (Fig. 283).

Der Bilderkreis.

Die Frage ist, ob für die Zusammenstellung der alttestamentlichen Persönlichkeiten mit den christlichen Märtyrern und ihre Deutung und Beziehung auf die Verse des Hebräerbriefes schon ein Vorbild vorlag, und ob der Maler von Brauweiler oder sein geistlicher Auftraggeber sich auf eine literarische Vorlage berufen konnte. Einzelne der Verse aus der Epistel von dem Sieg des Glaubens sind schon sehr früh

---

des Kirchengebäudes S. 233; hier ist dargestellt das Traumgesicht des Königs von der merkwürdigen Statue.

[105] a. a. O. S. 2, 1. Sp. — Taf. I u. II, Abt. 1.

von der Kirche auf ihre Märtyrer bezogen worden. Schon Johannes Cassianus, der Begründer des Semipelagianismus, der selbst am Ende des 4. Jh. bei den Einsiedlern in der ägyptischen Wüste Jahre lang zubrachte, hat jene Worte von denen, die umhergingen in Schafpelzen, in Ziegenfellen, Mangel leidend, gedrängt, mißhandelt, die in Einöden und Gebirgen, in Höhlen und Klüften umhergeirrt sind, angewendet auf die Genossen seiner ägyptischen Jahre. In der achtzehnten seiner vierundzwanzig Unterredungen mit den Vätern werden die beiden Verse Hebr. XI, v. 37 u. 38 ausdrücklich auf die Einsiedler bezogen, und zwar werden ausdrücklich als die ersten dieser Lebensweise genannt die hh. Paulus und Antonius, die ja auch in unserem Zyklus abgebildet sind. Der Autor spricht in dieser Unterredung von drei alten Arten von Mönchen und einer vierten neu erstandenen und zitiert ausdrücklich bei den Anachoreten jenes Wort des Hebräerbriefes[106]. Auch noch eine weitere Szene des Zyklus von Brauweiler ist hier auf die Worte unseres Briefes bezogen: die Darstellung Hiobs. Über die Anachoreten spricht der Herr bildlich (figuraliter) zu Hiob[107]. Der trauernde Hiob in der Einsamkeit ist auch ein Gleichnis für das Anachoretentum. Fast der gleiche Sinn wird der genannten Stelle in der conlatio XXI mit Hinweis auf Elisäus, als Vorbild der Mönche beigelegt[108].

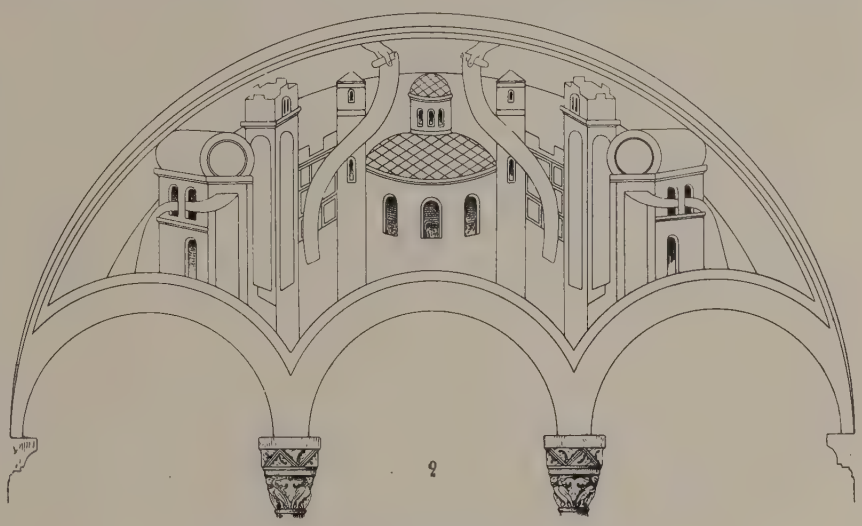


Fig. 283. Brauweiler. Stadtbild (nach aus'm Weerth).

In seinem Werke De institutis coenobiorum führt Johannes Cassianus die gleiche Stelle an, wieder in bezug auf die frühesten Vertreter des Mönchtums[109]. Schon Basilius hat in seiner Regel dieselbe Stelle gleichfalls in einem Kapitel über die Kleidung der Mönche erwähnt[110].

Dann aber sind es die frühesten Kommentare zum Hebräerbrief, die immer konsequenter jene Verse des Hebräerbriefes auf die christlichen Märtyrer beziehen und allmählich einen Kanon ausbilden, der schon die wesentlichen Elemente jenes Bilderkreises von Brauweiler enthält.

---

[106] Joannis Cassiani conlationes XXIV ed. Mich. Petschenig (Corpus SS. ecclesiast. lat. XIII), Wien 1886, p. 512, conl. XVIII, cap. 6: ... Ita ergo processit ex illa qua diximus disciplina aliud perfectionis genus, cuius sectatores anachoretae id est secessores merito nuncupantur, eo quod nequaquam contenti hac victoria, qua inter homines occultas insidias diaboli calcaverunt, aperto certamine ac manifesto conflictu daemonibus congredi cupientes vastos heremi recessus penetrare non timeant, ad imitationem scilicet Johannis Baptistae, qui in heremo tota aetate permansit, Heliae quoque et Helisaei atque illorum de quibus apostolus ita memorat: circumierunt in melotis et in pellibus caprinis angustiati, afflicti, egentes, quibus dignus non erat mundus, in solitudinibus errantes et montibus et speluncis et in cavernis terrae. Vgl. Bibliothek der Kirchenväter LXVIII, Schriften des Joh. Cassianus II, S. 219.

[107] Ebenda Absatz 3, v. 10: De quibus etiam figuraliter dominus ad Job: quis autem est qui dimisit onagrum liberum, et vincula eius resolvit ? posui habitaculum eius desertum, et tabernacula eius salsuginem (Salzöde): inridens multitudinem civitatis, et querellam exactoris non audiens, considerabit montes pascuae suae, et post omne viride quaerit (Hiob 39, v. 5—8).

[108] Conlatio XXI, cap. 4, p. 576: Sic Helisaeum ac reliquos eiusdem propositi viros Moysiaca legimus superasse mandata, de quibus apostolus ita dicit: circumierunt in melotis ....

[109] De institutis coenobiorum libri XII (Corp. SS. ecclesiast. lat. XVII p. I) lib. I, cap. 7, p. 13: Ultimum est habitus eorum pellis caprina, quae melotis vel pera apellatur, et baculus, quae gestant ad imitationem eorum qui professionis huius praefiguravere lineas iam in veteri testamento. De quibus apostolus: circumierunt, inquit, in melotis et pellibus caprinis .....

[110] S. Basilii Magni regulae fusius tractatae (Migne, Patrologia graeca XXXI, p. 978) XXII, 1: Interrogatio: Quodnam vestimentum conveniat Christiano. Responsio: ... Sed et veteres sancti in melotis, in pellibus caprinis obambulabant.

Es ist zweifelhaft, inwieweit hier wieder maßgebend der Orient eingewirkt hat. Der älteste griechische Ausleger des Hebräerbriefes ist Origenes, aber von seinen Homilien sind nur zwei Fragmente in der Kirchengeschichte des Eusebius erhalten, von seinem Kommentar zwei kleine Stücke in der Apologia pro Origene des Pamphilus. Aber das Abendland hat sich schon früh gegen die griechische Theologie abgeschlossen, so daß auch in den frühesten lateinischen Kommentaren in unserem Brief nicht mit Deutlichkeit griechische Vorbilder nachgewiesen werden können. Doch ist gerade in der Deutung der fraglichen Verse des 11. Kapitels des Hebräerbriefes auf einzelne Heilige ersichtlich, daß hierbei orientalische Reminiszenzen reichlich mitsprechen[111].

Von dem ältesten lateinischen Kommentar, den wir besitzen, dem am Ende des 8. Jh. entstandenen Kommentar des Alcuin, mit dem wieder der sog. Ambrosiaster übereinstimmt, sind leider die drei letzten Kapitel nicht erhalten[112]. Aber schon der überaus ausführliche und wortreiche Kommentar, den wenig später (zwischen 842 und 847) Rabanus Maurus dem Hebräerbrief gewidmet hat, bringt, und soweit wir sehen können, in der abendländischen Literatur am frühesten, eine detaillierte Auslegung zu den einzelnen Versen[113]. Freilich ist er hier sehr stark Kompilator und leimt in diesem Kommentar mehr noch als in der Auslegung der übrigen paulinischen Briefe zusammen, was er sonst bei den Kirchenvätern vorgefunden hat. Er erwähnt schon als Illustration zu den Worten ‚obturaverunt ora leonum' Daniel in der Löwengrube, zu dem Wort ‚exstinxerunt impetum ignis' die drei Männer im feurigen Ofen, zu dem ‚acceperunt mulieres ex resurrectione mortuos suos' Elisa und Elias. Dann freilich treten Parallelen zu den Schriftstellen auf, die in dem Bilderkreis von Brauweiler nicht vorkommen. Zu den alii distenti sunt nennt Rabanus Johannes und Jakobus, die distentio bedeute die decollatio. Zu dem ‚lapidati sunt' bringt er das naheliegende Bild des Martyriums des h. Stephanus, zu den vincula et carceres aber abweichend den Zacharias, zu denen, die in Schaffellen und Ziegenfellen umherwandelten, zitiert er auffallenderweise nicht die Einsiedler und Eremiten, wie schon Johannes Cassianus, den er sonst fleißig benutzt[114], sondern wiederum Elias.

Rabans Schüler, der als Abt der Reichenau 849 gestorbene Walafrid Strabo hat, vielleicht unabhängig von seinem Lehrer, einen Kommentar zum Hebräerbrief geschrieben, in dem er vor allem Alcuin reichlich ausschreibt. In den Auslegungen des letzten Teiles dürfen wir wohl manche Reminiszenzen an die nicht überlieferten drei letzten Kapitel des Alcuinischen Kommentars erblicken. Walafrid Strabo bringt aber nur die üblichen Parallelen zu v. 32, zu v. 33 nennt er David und Abraham, zu v. 35 als die exempla patientiae Abel bis Zacharias[115].

Neben diesen drei großen Namen aus der karolingischen Literatur ist noch ein weniger bekannter Name aus dem Anfang des 9. Jh. unter den Auslegern des Hebräerbriefes zu nennen. Smaragdus, der Abt in dem Michaelskloster in der Diözese Verdun war, vorher Lehrer der Grammatik und 810 als Legat Karls des Großen in Rom, hat zwar keinen eigenen Kommentar zum Hebräerbrief geschrieben, aber in seinen Collectiones in epistolas et evangelia per circuitum anni auch Hebr. XI, v. 33—39 ausgelegt. Auch er ist Kompilator, arbeitet mit reichen Kollektaneen aus den Vätern. In der Deutung der einzelnen Verse gibt er aber eine größere Zahl von Namen der als Parallelen angezogenen Persönlichkeiten des Alten und des Neuen Testamentes und der Heiligen, er nähert sich schon mehr der in Brauweiler durchgeführten Reihe[116].

---

[111] Vgl. hierzu eingehend Ed. Riggenbach, Historische Studien zum Hebräerbrief. I. Die ältesten lateinischen Kommentare zum Hebräerbrief (Forschungen z. Gesch. d. neutestamentlichen Kanons u. d. altchristlichen Literatur, herausgeg. v. Th. Zahn VIII, Leipzig 1907). Von den Kommentaren vor allem zu nennen F. Bleek, Der Brief an die Hebräer, 2 Bde., Berlin 1828—40. — Bernh. Weiss, Kritisch exegetisches Handbuch über den Hebräerbrief (Krit. exeget. Kommentar über das neue Testament v. H. A. W. Meyer XIII), Göttingen 1888. — Aloys Schäfer, Erklärung des Hebräerbriefes (die Bücher des neuen Testamentes erklärt, V), Münster 1893. — Vgl. im übrigen Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon IX, S. 1706. — Hauck, Realencyclopädie f. protestant. Theologie VII, S. 492.

[112] Alcuini expos. in epistolam Pauli ap. ad Hebraeos: Migne, Patrologia lat. 100, p. 1031. Die drei letzten Kapitel fehlen.

[113] B. Alcuini Mauri enarrationes in epp. Pauli lib. XXIX (Migne, Patrologia lat. 112, p. 805).

[114] Vgl. darüber Riggenbach a. a. O. S. 35.

[115] Walafridi Strabi glossa ordinaria. Epistola ad Hebraeos: Migne, Patrologia lat. 114, p. 643.

[116] Smaragdi abbatis S. Michaelis ad Mosam collectiones in epistolas et evangelia: Migne, Patrologia lat. 102, p. 544:

Obturaverunt ora leonum. Hic de Daniele eum dicere puto.

Exstinxerunt impetum ignis . . . Hic autem de tribus pueris eum dicere puto.

Das reichste symbolische und ikonographische Material unter den Kommentaren des Ezechiel bietet aber jener unter den Namen des Primasius von Hadrumet, des Remigius von Reims und des Haimo von Halberstadt[117] uns überlieferte Kommentar. Dieses Werk, das in der Einzelexegese seinen Stolz sieht. hat eine Fülle von Beziehungen, Gleichnissen, Parallelen zusammengetragen[118].

Unter den aus dem Norden stammenden Auslegern der paulinischen Briefe ist der Grammatiker und Dichter Sedulius Scotus zu nennen, der in der Mitte des 9. Jh. sich im Domstift zu Lüttich aufhält. Sein Kommentar ist nur eine Art von Stoffsammlung, eine Materialienanhäufung in der knappsten Form, scheinbar eine erste Niederschrift für eine geplante ausführliche Darlegung, aber sie enthält gerade für unsere Verse sehr reichliche Hinweise[119].

Convaluerunt de infirmitate. Hic illud tempus dicit, quando reversi sunt ex Babylonia . . . ex captivitate . . .

Fortes facti sunt in bello, castra verterunt exterorum. Hic aperte de Machabeis dicere videtur, quamvis et de Josua, Samson, David, et his similibus intelligi potest.

Acceperunt mulieres de resurrectione mortuos suos. Et quae circa Prophetas provenerunt dicit, Eliseum et Eliam significans, qui mortuos suscitabant.

Alii autem distenti sunt . . . In hoc loco videtur mihi, quia Joannem significat et Jacobum . . .

Lapidati sunt, secti sunt, tentati sunt . . . Lapidatum . . . legimus Naboth Gezrahelitam, sectum vero Isaiam, tentati vero et in occisione gladii mortui multi fuerunt.

Circuierunt in melotis . . . Haec omnia de filiis Prophetarum, qui in eremo conversabantur, dici videntur . . .

[117] Als von Remigius stammend publiziert von J. B. Vittalpandus, Rom 1598 (vgl. maxima bibliotheca veterum patrum, Leiden 1677, VIII, p. 889). Für Remigius von Lyon ist D. Blondel, Apologia pro sententia Hieronymi de episcopis et presbyteris, Amsterdam 1646, p. 37, eingetreten. Vgl. über die Autorschaft Riggenbach a. a. O., wo auch eingehend über den Stil des Kommentars und seine Quellen gehandelt wird. Über das Verhältnis zu Haimo von Auxerre neuerdings Wilh. Neuss, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst, Münster 1912, S. 298.

[118] Haymonis expositio in epistulas S. Pauli (Migne, Patrologia lat. 117, p. 914:

Obturaverunt id est clauserunt ora leonum, ut Samson, David et Daniel missus in lacum. Exstinxerunt impetum ignis, sicut tres pueri Danielis . . .

Effugerunt faciem gladii . . . sicut Josue, Gedeon, David aliique reges et principes Judaeorum. Convaluerunt de infirmitate, ut Job et Ezechias . . .

Fortes facti sunt in bello, ut Jesus Nave successor Moysi, Samson qui mandibula asini multos Philistinorum interfecit, David quoque rex, Juda Machabaeus et fratres eius.

Castra verterunt exterorum . . . ut Darius et Antonius. Acceperunt mulieres de resurrectione. Eas mulieres dicit quarum filii ab Elia et Eliseo suscitati sunt, quos illae acceperunt post resurrectionem . . .

Alii distenti sunt. Plurimi sanctorum distenti sunt, hoc est in cruce extensi funibus colligati, sicut beatus Andreas . . .

Alii vero ludibria et verbera experti . . . Primo sancti martyres ludibriis et irrisionibus deludebantur, deinde verberibus afficiebantur, sicque vinculis astricti, ponebantur in carceres; ad postremum vero interficiebantur diversis et exquisitis tormentis.

Lapidati sunt, ut Naboth, Jeremias in Aegypto . . ., Ezechiel in Babylone, aliique quamplures in novo testamento.

Secti sunt . . . Isaias propheta, quem fecit secari serra lignea Manasses rex, qui filiam eius habebat in uxorem.

Tentati sunt, ut Abraham et alii multi . . .

In occisione gladii mortui sunt, ut Urias et Josias . . .

Circumierunt in melotis . . . Eliam in hoc loco debemus intelligere . . . Melota propter asperitatem in Aegypto monachi dicuntur uti. Elias quoque legitur usus isto fuisse.

Quibus dignus non erat mundus . . . Moyses . . . Josua, . . . Elias.

In solitudinibus errantes, in montibus et speluncis et in cavernis terrae. Eliam eximium prophetarum hic vult intelligi, et filios prophetarum qui temporibus Achab et Jezabelis fugati sunt, eo quod voluisset eos Jezabel interficere, tunc temporis pavit eos quinquagenos Abdias in speluncis et in cavernis terrae.

[119] Sedulii Scoti collectanea in epistolam ad Hebraeos: Migne, Patrologia lat. 103, p. 268.

Obturaverunt ora leonum. Ut Daniel, et Samson, et David, quando pastor ovium fuit.

Exstinxerunt impetum ignis. Ut tres pueri in camino ignis.

Effugerunt aciem gladii. Sicut David aciem gladii Saulis effugit.

Convaluerunt de infirmitate. Ut Ezechias. Castra verterunt exterorum. Ut Gedeon, et Ezechias, caeterique.

Acceperunt mulieres de resurrectione mortuos suos. Ut Elias suscitavit filium viduae Jonam, et Elisaeus filium Samaritis.

Alii autem distenti sunt. Cruciati sunt, ut Machabaei.

Non suscipientes. In praesenti vita.

Alii vero ludibria et verbera experti. Ut Jeremias.

Insuper et vincula et carceres. Ut Joseph. Lapidati sunt. Ut Naboth.

Secti sunt. Ut Isaias. Haec per syllepsin dicuntur, quia verbi gratia, non multi secti sunt, sed unus tantum, id est, Isaias.

Tentati sunt. Ut Job et Tobias.

In occisione gladii mortui sunt. Ut Zacharias filius Joiadae sacerdotis, qui occisus est inter templum et altare.

Circumierunt in melotis. Ut Elias et Joannes, aliique multi. Est autem melota pellis caprina ex uno latere dependens, qua monachi utuntur Aegyptii.

Quibus dignus non erat mundus. Praesens videlicet mundus, propter spem supernae gloriae. Non acceperunt promissionem. Donec advenit Christus.

Ne sine nobis consummarentur. Hoc est, ne ante nos in regnum Dei coelestemque coenam exirent, donec omnes in novo exiremus.

Unter den späteren Auslegern des Briefes ist dann aus der zweiten Hälfte des 11. Jh. Radulphus Ardens von Poitiers zu nennen, der unter den Opfern des Kreuzzuges war, zu dem er 1101 im Gefolge des Grafen Wilhelm von Poitiers aufgebrochen war. Der große aquitanische Lehrer und Homilienschreiber hat in dem zweiten Teil seiner Homilien, der von den Heiligen handelt, das 15. Kapitel dem Hebräerbrief gewidmet und ausschließlich jene in Brauweiler zugrunde gelegten Verse behandelt. Er bringt hier eine Fülle von Parallelen, Beispielen, Vergleichen, Illustrationen zu den einzelnen Versen, viel mehr als in Brauweiler zur Darstellung gekommen ist. Regelmäßig stellt er das Alte und das Neue Testament einander gegenüber, wobei er an das Neue Testament sofort die Geschichte der Heiligen anschließt, und knüpft dann seine Nutzanwendungen daran[120]. Wenn auch in dieser reichsten und umfänglichsten Sammlung von Parallelen und Ausdeutungen für viele der in Brauweiler dargestellten Personen ein Hinweis gegeben scheint, so fehlen doch noch eine ganze Zahl. Keiner von allen diesen Kommentaren gibt unmittelbar die Vorlage für den Brauweilerer Zyklus, er zeigt nur den Weg, auf dem die Phantasie der Künstler sich zu bewegen, das Gebiet, in dem sie zu suchen, die Quellen, aus denen sie zu schöpfen hatte.

Auf dieser Grundlage bleiben dann auch die späteren Kommentatoren des Hebräerbriefes stehen. Des Augustinus Marloratus expositio ecclesiastica novi testamenti vom J. 1561 nennt in der Auslegung des 11. Kapitels im wesentlichen dieselben Namen als Parallele wie die Autoren des frühen Mittelalters[121], und auch Andreas Hyperius führt in seinem umfang- und wortreichen Kommentar zum Hebräerbrief vom J. 1584 zu den hier in Betracht kommenden Versen des 11. Kapitels zumeist als Parallelen nur an, was in den frühen Kommentaren erhalten war, er gibt nur eine ausführlichere Begründung dazu[122].

Fig. 284. Das Martyrium des h. Orestes in dem Menologium des Basilius.

So haben wir also hier wieder das folgende Bild. In dem ikonographischen Programm für den Bilderkreis der Brauweilerer Deckenmalereien stecken zwar eine Menge orientalischer Elemente, aber alle sind sie schon längst von der abendländischen Theologie verarbeitet und aufgesogen. Die abendländischen Ausleger haben ihre eigene Entwicklung und ihren eigenen Stammbaum. Schon

[120] Radulphi Ardentis homiliae II, c. XV: MIGNE, Patrologia lat. 155, p. 1544:

Sancti per fidem vicerunt regna. Altes Testament: Moses, Josua, Gideon, Samson, David. Neues Testament: Constantinus, Heracleus, Johannes und Paulus.

Operati sunt iustitiam. A. T.: Moses, Phinees. N. T.: Petrus, Paulus.

Adepti sunt repromissiones. A. T.: Abraham, Aaron, David. N. T.: die Apostel.

Obturaverunt ora leonum. A. T.: David, Samson, Daniel. N. T.: verschiedene Heilige.

Exstinxerunt impetum ignis. A. T.: drei Männer im Ofen. N. T.: Polytaepus, Agnes, Agatha, Cäcilia und viele andere Heilige.

Effugaverunt aciem gladii. A. T.: Josua, Samson, David. N. T.: Germanus Antissiodorus, Bischof Lupus.

Convaluerunt de infirmitate. A. T.: Hiob, Ezechias. N. T.: Paulus, Sebastian.

Fortes facti sunt in bello. A. T.: Josua, Samson, Judas Maccabäus. N. T.: Constantinus, Theodosius, Heracleus, Carolus.

Castra verterunt exterorum. Viele Helden im Alten wie im Neuen Bunde.

Acceperunt mulieres filios suos mortuos de resurrectione. A. T.: Elias und Elisa. N. T.: Petrus, Paulus, die übrigen Apostel, Martinus, Hilarius.

Alii distenti sunt. A. T.: Eleazarus. N. T.: ungezählte Märtyrer.

Alii ludibria et verbera experti. A. T.: Noah, Elisa, Joseph, der Prophet Micha. N. T.: die Apostel und unzählige Märtyrer.

Lapidati sunt. A. T.: Jeremias, Ezechiel. N. T.: Stephanus, Paulus.

Secti sunt. A. T.: Isaias. N. T.: Bartholomäus.

Tentati sunt. A. T.: Joseph, die Maccabäer. N. T.: Sebastian, Hippolytus, Johannes, Paulus, Agnes, Agatha, Katharina.

In occisione gladii mortui sunt. A. T.: Abimelech. N. T.: Johannes Bapt., Paulus.

Circuierunt in melotis. A. T.: Elias. N. T.: Johannes Bapt., die Eremiten.

In solitudinibus errantes. A. T.: Elias, die Söhne des Propheten. N. T.: viele Einsiedler.

[121] Novi testamenti catholica expositio ecclesiastica . . . sive bibliotheca expositionum novi testamenti, [Augsburg] 1561, p. 578.

[122] Commentarii D. Andreae Hyperii in epistolam D. Pauli Apostoli ad Hebraeos nunc primum opera Joannis Mylii in lucem editi, Tiguri 1584, p. 548.

in der karolingischen Epoche ist im wesentlichen der Kanon der Parallelen und Vergleiche festgestellt worden, der sich in Brauweiler benutzt findet. An erneute Rezeption der Stoffkreise aus dem Oriente, an neuere Anleihen brauchen wir keineswegs zu denken. Der theologische Ratgeber des Brauweilerer Künstlers brauchte nur in den bekannten abendländischen Auslegern des Hebräerbriefes nachzuschlagen, um hinlängliches Material an Illustrationen für die Verse des 11. Kapitels und an typologischen Beziehungen zu finden — und um den Weg zu finden, auch die weiteren Verse in derselben Weise auszudeuten und zu belegen.

Es ist endlich die Frage zu stellen, ob für die ikonographische Ausbildung der einzelnen Szenen dem Künstler eine gemeinsame, zusammenhängende Quelle vorlag oder vorgelegen haben muß, und welcher Art diese war. Daß der Maler die sämtlichen Szenen nicht neu erfand, erfinden konnte, liegt auf der Hand. Hatte er ein förmliches Vorlagebuch zur Verfügung, wie wir das in den Händen der romanischen Maler — der Monumentalmaler wie der Buchmaler — für die Szenen des Alten und des Neuen Testamentes annehmen müssen? Man denkt dann an eine Handschrift mit den Schilderungen der Heiligenleben — und da es sich hier vorzugsweise um die Märtyrer handelt, qui per fidem vicerunt regna und qui testimonio fidei probati inventi sunt, so möchte man an die illustrierte Handschrift eines Martyrologiums denken. Es könnten ja auch andere frühmittelalterliche Denkmäler solche Vorbilder an die Hand geben, etwa Elfenbeinarbeiten von der Art jener Pyxis des Britischen Museums aus dem 6. Jh., die Daniel in der Löwengrube und das Martyrium des h. Menas bringt[123], aber die ganze Folge der in Brauweiler dargestellten Szenen wäre doch wohl nur in einer Bilderhandschrift zu vermuten.

Fig. 285. Die Siebenschläfer in dem Menologium des Basilius.

Es kommen aus dem östlichen Kunstkreis hier vor allem die Menologien in Betracht. Diesen liturgischen dem Laufe des Jahres folgenden Kompilationen von Heiligenleben liegt zumeist die Bearbeitung des Simeon Metaphrastes aus der Zeit des Konstantinus Porphyrogenitus (912—959) zugrunde, die dann unter Basilius II. einer neuen Redaktion unterzogen ward[124].

Das bekannteste Beispiel dieser ganzen Handschriftengruppe ist die berühmte Prachthandschrift der Vaticana, die den Namen des Basilius II. selbst trägt[125]. Nur die Hälfte des zweibändigen Werkes ist illustriert, aber auf diesen Zeitraum (September bis Februar) entfallen rund 400 Illustrationen. Der Heilige ist als Orant dargestellt, häufiger aber ist sein Tod oder irgendein wichtiges Ereignis aus seinem Leben gegeben. In die Bilder haben sich sieben verschiedene Künstler geteilt, und auch der Text stammt von verschiedenen Händen: deutlich erweist sich, daß hier keine Originalarbeit vorliegt — auch diese Sammlung geht auf allerlei frühere Originale zurück. Millet vermutet wohl mit Recht, daß lokale Menologien und Ikonen die Vorbilder abgaben, und daß vor allem die Martyria, wie sie seit dem 5. Jh. sich in Kleinasien und in Syrien in solcher Zahl erhoben, Darstellungen mit solchem Inhalt enthalten mußten. Diese vatikanische Handschrift scheint für ihre Zeit eine Art kanonische Bedeutung gehabt zu haben, die vom Berge Athos stammende Handschrift der

---

[123] Dalton, Catalogue of early christian and byzantine antiquities 1901, Nr. 297. — Catalogue of Ivory Carvings in the British Museum 1909, Nr. 12.

[124] Über die Menologien vgl. Albert Ehrhard, Forschungen zur Hagiographie der griechischen Kirche vornehmlich auf Grund der hagiographischen Handschriften von Mailand, München und Moskau: Römische Quartalschrift XI, 1897, S. 67. — Hippolyte Delehaye, Les ménologes grecs: Analecta Bollandiana XVI, 1897, p. 311. — P. Ildefons Veith, Die Martyrologien der Griechen: Studien u. Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cisterzienserorden XVIII, 1897, S. 195. Vgl. dazu die Besprechungen i. d. Byzantin. Zeitschrift VI, S. 198, 625; VII, S. 234.

[125] Il menologio di Basilio II, Codices e Vaticanis selecti, vol. VIII. Turin 1907. Vgl. über die Handschrift und die verwandten anderen Codices Millet bei Michel, Hist. de l'art I, p. 237. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 479. — Labarte, Hist. des arts industriels I, p. 181. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei I, S. 241. — Beissel, Vatikanische Miniaturen, Taf. 16. Diehl, Manuel p. 591.

Synodal-Bibliothek von Moskau (Nr. 376) gibt im wesentlichen eine Wiederholung des gleichen Typus mit nur geringen Abweichungen. Andere Handschriften, die vom Kloster Esphigmenou auf dem Athos (Nr. 14), eine aus der Bibl. nat. zu Paris (Cod. graec. 580) und eine aus dem Britischen Museum (Addit. Ms. 11870) geben dagegen eine andere Anordnung und Gruppierung. Wenn in den byzantinischen Handschriften die Vorbilder für den Brauweilerer Zyklus zu erblicken wären, so dürfte man zunächst in der führenden Handschrift, dem vatikanischen Menologium, die Parallelen suchen.

Aber bei dem Vergleich ergibt sich auffälligerweise, daß nur ganz wenige Szenen aus dem Menologium in den rheinischen Wandmalereien wiederkehren. Die h. Thekla erscheint auch in der griechischen Handschrift, aber nicht in ihrem Martyrium, sondern nur als Einzelfigur, in der Haltung der Orantin, mit dem Schleier. Die drei Männer im feurigen Ofen sind auch im Menologium (Bl. 251) dargestellt, aber das ist ja ein bekannter altchristlicher Typus. Das Martyrium des h. Dorotheus wird dort (Bl. 101) abweichend gegeben: der Heilige wird, am Boden liegend, an den gefesselten Füßen hochgezogen, zur Rechten stehen die Henker mit den Geißeln; dahinter der Leiter der Exekution. Der Märtyrertod des h. Hippolytus wird in der Handschrift (Bl. 357) ganz anders gegeben: er wird knieend geköpft. Die charakteristische Szene, wie sie in Brauweiler von dem Schleifen des Heiligen gegeben wird, findet sich auch in dem Menologium, aber auf einen ganz anderen Heiligen bezüglich. Es ist der h. Orestes martyr, der Bl. 172 (Fig. 284) dargestellt ist: das davonsprengende Pferd wendet sich nach rechts und reißt den links am Boden liegenden an den Füßen gefesselten und schon aus frischen Wunden an der Brust blutenden Heiligen mit fort[126]. Die Übereinstimmung der beiden Darstellungen ist eine ziemlich auffällige: sollte etwa auch in Brauweiler der h. Orestes gegeben sein? Dagegen spricht, daß in den abendländischen Kommentaren, so bei Radulphus Ardens (s. oben S. 402) ausdrücklich der h. Hippolytus für diese Stelle herangezogen wird. Nur für eine der Szenen zeigt sich eine direkte und augenfällige Ähnlichkeit, für die Gruppe der Siebenschläfer, die in ihrer dunklen Höhle zusammengekauert in ihrem tiefen Schlummer liegen (Fig. 285). Man wird nach dieser ganz auffallend geringen Verwandtschaft jedenfalls nicht genau dies byzantinische Menologium als ein Vorbild für Brauweiler ansprechen können, ebensowenig aber auch die sonstigen Handschriften der gleichen Gruppe[127], oder endlich die sonstigen Heiligensammlungen der griechischen Kirche, soweit wir sie zu übersehen vermögen[128].

Es bliebe dann nur, wenn die griechischen Vorbilder ausscheiden, die Möglichkeit übrig, daß eine abendländische Legenden- oder Martyriensammlung, in der auch jene dem östlichen Legenden- und Bilderkreis angehörigen Stoffe Aufnahme gefunden hätten, dem Maler von Brauweiler vorgelegen habe, — aber es ist aus dem 12. Jh. im Abendlande keine solche Sammlung bekannt. Immerhin möchten wir annehmen, daß spätere Zusammenstellungen, etwa die der 12 Martyrien auf dem emaillierten Tragaltar des 12. Jh. (Nr. 1590) im Musée du Cinquanténaire zu Brüssel oder der 29 Szenen aus dem Leben der Apostel und Märtyrer auf der sog. Kappa von Hildesheim im Victoria und Albert-Museum in London auf eine solche Vorlage zurückgehen. Also auch hier wieder: Trotz der scheinbar auffälligen und in die Augen springenden Entlehnungen aus dem byzantinisch-orientalischen Anschauungskreise keine irgendwie wesentlichen direkten formalen und ikonographischen Entlehnungen — der Brauweilerer Maler verarbeitete, wenn auch sicher, ebenso wie der Künstler von Schwarzrheindorf, unter dem Einfluß oder unter der Führung eines theologischen Ratgebers, längst schon in der abendländischen Kunstwelt rezipiertes und aufgesogenes Anschauungsmaterial. Daß er endlich nicht blindlings einem vorhandenen System folgt, eine Vorlage auszieht, beweist einmal, daß er durch die starke Betonung des mönchischen Elements bei der Zusammenstellung seines Programms den Anschauungen des Benediktinerordens Rechnung trägt, und sodann, daß er Stoffe aufnimmt, die ganz speziell nur für die Benediktinerabtei von Brauweiler Interesse haben konnten: das Martyrium des h. Aemilian, des Namenspatrons des Abtes, unter dem der Kapitelsaal erbaut worden war, und die Legende des h. Paulinus, des Schutzheiligen des Mutterklosters der Abtei[129].

---

[126] Vgl. den Text zu der Ausgabe des Menologio di Basilio II, I, p. 46.

[127] Proben aus dem Ms. Addit. 11870 d. Brit. Mus. bei G. F. Warner, Reproductions from illuminated manuscripts in the British Museum I, 1907, Nr. I. Der Deckel des Ms. Addit. 28815 des Brit. Mus. (griechisches Evangeliar d. 10. Jh.) enthält, als Kopie eines älteren Vorbildes, solche Märtyrerszenen.

[128] Vgl. darüber eingehend H. Delehaye, Les légendes hagiographiques, Brüssel 1905.

[129] So schon Ildefons Herwegen i. d. Ann. h. V. N. 92, S. 125.

ST. GEREON IN KÖLN.

Wandmalereien in der Hauptapsis.

Literatur.

Die Quellen zur Geschichte der Kirche sind oben S. 133 angegeben. Vgl. die Zusammenstellung von J. KRUDEWIG in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 1. Über die Wandmalereien vgl. CLEMEN i. d. Jahresberichten der rheinischen Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege II, S. 60 und i. d. B. J. CII, S. 258. — Korresp.-Bl. d. Westdeutschen Zeitschrift XVI, Sp. 51. — Ausmalung des Chores: Kölner Tageblatt v. 16. Sept. 1896. — Die Restauration des Hochchors der Pfarrkirche St. Gereon in Köln: Kölner Lokalanzeiger v. 29. März 1899, Nr. 85. — E. HENSLER i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 85. — Wiedergabe bei CLEMEN, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Tafelband Taf. 24 (farbig) u. 25. — Blick in den Chor (Lichtdruck) i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, Taf. VIII. — Farbige Aufnahmen von *A. Bardenhewer* und *Jos. Winkel* sowie Photographien im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

Geschichtliches.

Die Baugeschichte des merkwürdigen Denkmals war bis zu dem Erweiterungsbau dargestellt, den der baulustige Erzbischof Anno II. in der 2. Hälfte des 11. Jh. angenommen hatte. Der von ihm errichtete Chor wird im 12. Jh. noch einmal vergrößert: der Chor wird nach Osten vorgerückt, es werden die beiden viereckigen Flankierungstürme mit der Ostapsis angefügt. Dieser Erweiterungsbau wird von GELENIUS mit dem Erzbischof Arnold II. in Verbindung gebracht[1]. In dem Sarkophag hinter dem Choraltar fand man 1767 das Siegel des Erzbischofs mit der Inschrift: [AR]NOLDUS II DEI GRATIA COLONIENSIS ARCHIEPISCOPUS[2] — dieses noch heute vorhandene Siegel scheint in der Tat zu bestätigen, daß der Erzbischof zum mindesten diesen Altar geweiht hat, daß also der Innenraum schon vor seinem Tode 1156 fertig war. Dem widerspricht nun allerdings, wie RAHTGENS[3] mit Recht bemerkt, der Charakter der Außenarchitektur, die in den oberen Teilen des Chores, vor allem der Zwerggalerie, mehr auf das Ende des 12. Jh. hinzuweisen scheint: die Zwerggalerie bringt die typische Ausbildung mit dem Plattenfries, wie er erst gegen das Jahr 1200 in Köln und im Gebiet der niederrheinischen romanischen Architektur üblich wird. Dagegen möchte man darauf hinweisen, daß die Details in den beiden Türmen

---

[1] GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 268: Dedicata est ecclesia a B. Annone secundo archiepiscopo Colon ..... a. d. MLXIX indictione VII: IV. Cal. Septemb. in die decollationis S. Joannis, atque postea ob motionem Altaris eodem festo S. Joannis reconsecrata ab Arnoldo secundo. ENNEN, Gesch. der Stadt Köln I, S. 717: Die Nachricht, daß die Kirche von Arnold II. neu konsekriert wurde, wird durch die aus technischen Gründen hergeleitete Annahme, daß die Kirche um die Mitte des 12. Jh. eine bedeutende Erweiterung erfuhr, unterstützt.

[2] [HAMM], Geschichte der Kirche zum hl. Gereon, 1824, S. 55, auch historische Beschreibung der neuesten Verbesserungen und Verschönerungen 1775, S. 5, wiederabgedruckt bei A. REICHENSPERGER, Festgabe zur 800jährigen Jubelfeier der Vollendung und Einweihung der Kirche z. hl. Gereon, Köln 1869, S. 19.

[3] RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern II, I, S. 19. Wenn Rahtgens dabei in der Schauseite des Chores große Ähnlichkeit mit dem 1166 vollendeten Chor des Bonner Münsters konstatiert, so muß man auch hier auf die Länge der Bauperiode und damit auf die Unsicherheit des Vergleiches im einzelnen hinweisen. Der Bau des Bonner Münsterchores war wohl schon 1143 unternommen (LERSCH im Niederrheinischen Jahrbuch 1843, S. 229; vgl. die Urk. v. 1143 u.

durchaus frühe sind, die mehr dem Anfang als dem Ende der zweiten Hälfte des 12. Jh. anzugehören scheinen. Im J. 1190 hören wir von der Übertragung der Reliquien in den Altar des h. Gereon in der neuen Krypta, der dann 1191 von dem Bischof Bertram von Metz eingeweiht wird[4]. Diese Nachricht bezieht sich auf die Gereonsgruft unter der Chortreppe im Westen des alten romanischen Chores, an einer Stelle, die durch den östlichen Erweiterungsbau an sich nicht berührt ward — immerhin kann man annehmen, daß die Erbauung einer neuen Gereonskrypta sich an die Erweiterung der alten Krypta nach Osten sinngemäß anschloß. Eine unmittelbare Beweiskraft aber hat das Datum 1190 für den Ostbau ganz und gar nicht, während das hinter dem Choraltar gefundene echte Siegel Arnolds II. ein sicheres Datum an die Hand gibt.

Die architektonischen Formen im Chorhaus und in der Apsis sind aber wiederum sehr wohl noch als dem Anfang der zweiten Hälfte des 12. Jh. angehörig zu bezeichnen: es sind ganz schlichte Profile, bei den Kapitälen die schweren Formen des Würfelkapitäls, auch die Portalformen sind relativ einfache. Abweichend bleibt nur die äußere Zwerggalerie, die aber nach der ganzen Art ihrer Konstruktion sehr wohl erst später hinzugesetzt oder in dieser Form erneuert sein kann. Man wird sich bescheiden müssen: es spricht nichts gegen die durch den Fund des Siegels gut bezeugte Annahme, daß der Chorbau noch unter Arnold II. errichtet sei, wenn man die Zwerggalerie als spätere Veränderung zugibt.

Die Frage der Datierung des Ostchores ist von Wichtigkeit, weil von ihm auch sofort die Frage abhängt, in welche Zeit die Wandgemälde gehören. Bei einer Ansetzung der Vollendung des Chores im J. 1191 könnten natürlich auch die Wandgemälde nicht wohl früher als im letzten Jahrzehnt des 12. Jh. entstanden sein, während der ganze Duktus auf eine frühere Entstehung hinweist. Die romanische Dekoration war wohl schon zur Zeit des Aegidius Gelenius verschwunden (1635—1640). Damals ward das Dekagon mit einer neuen barocken Ausstattung versehen und erhielt wohl auch der Chor seine Ausschmückung durch die barocken Stuckaturen, zu deren Anbringung der alte romanische Putz weggeschlagen oder angerauht werden mußte. Diese Stuckaturen (Fig. 286) sind erst 1900 entfernt worden, als die Neuausmalung des Chores in Aussicht stand. Bei dieser Gelegenheit wurden die Reste der alten romanischen

---

1145 bei GÜNTHER, Cod. dipl. Rheno-Mosellanus I, p. 297, Nr. 139). Erst nach 1150 war der Bau vollendet — aber wann? Die oft zitierten beiden, heute noch erhaltenen Inschriften (KRAUS, Christliche Inschriften der Rheinlande II, Nr. 511, II, III. — CLEMEN, Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, S. 89) reden nur in allgemeinen Tönen von den Bauten des Propstes, und auch die Urkunde v. 1167 (bei GÜNTHER, Cod. dipl. I, p. 326, Nr. 150) spricht nur von seinen Schöpfungen im allgemeinen. Der Propst starb 1169; die Erhebung der Leiber der Heiligen durch den Erzbischof Reinald von Dassel am 2. Mai 1166 (KNIPPING, Regesten der Kölner Erzbischöfe, S. 142, Nr. 834) beweist nur, daß damals die ganze Bauzeit abgeschlossen war. Der Chor aber konnte längst vorher fertig sein. Nun befand sich bis zu der letzten Restauration noch im Hochchor der Kirche das Fragment einer Kalksteinplatte, mit der Inschrift (ergänzt nach dem Tagebuch des Stiftskanonikus Simon von Arwilre): [R]EGNANTE KUONRADO II. [SEDIS PROVISOR GERARDUS] NOBILIS HUIUS [HOC SATIS IN MELIUS STRUXI]T ET AUXIT OPUS [IN LAUDES QUORUM SOLVIS] TOT VOTA LABOR [UM] [SANCTI THEBAEI PROPICIENTUR EI]. Die verschiedenen Lesarten bei KRAUS a. a. O. II, Nr. 511, IV, S. 237. Durch die Regierungszeit Konrads, der schon 1153 starb, wird die wesentlichste Bauzeit ziemlich weit zurückgerückt: die Bauten des Propstes waren jedenfalls in der Hauptsache im J. 1153 fertig. Es ist wichtig, dies Baudatum festzuhalten, weil es neben den Daten für die Vollendung von Schwarzrheindorf (1151) und Laach (1156) in diesem Jahrzehnt die sicherste Handhabe bietet. Vgl. CLEMEN i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Bonn, S. 58, 89, und unten bei Bonn, Wandmalereien S. 435. Es handelt sich hier um dieselben Gegensätze in der Auffassung von der Entwicklung des 12. Jh. wie in der Debatte von HASAK und RAHTGENS über das Alter von Groß-St.-Martin in Köln: vgl. Zs. f. christl. Kunst XXV, 1912, S. 181, 289.

[4] Annales S. Gereonis Col.: Mon. Germ. SS. XVI, p. 734: Anno dom. inc. 1190 posite sunt reliquie sanctorum martyrum in nova cripta sub altari sancti Gereonis 8. Kal. Decembris ..... Eodem anno (1191) consecravit Bertrammus Metensis episcopus altare sancti Gereonis et sancti Petri et sancti Blasii 4. Kal. Septembris. RAHTGENS a. a. O. S. 19 stellt ausdrücklich fest, daß mit dem Ausdruck in nova cripta nicht der jüngere östliche Teil der Krypta gemeint sein kann, sondern eben jene Gereonsgruft. Er schließt aber: Läßt sich somit das obige Zitat auch nicht unmittelbar auf einen Neubau des östlichen Teiles der Krypta und des Chores beziehen, so nötigt doch der stilistische Charakter dieser Teile zu der Annahme, daß sie nicht lange vor der Errichtung des 1191 geweihten Gereonsaltares zur Ausführung gelangten, daß also die neue Altar- und Treppenanlage im Anschlusse an den Chorneubau erfolgte.

Über die Ausschmückung in den J. 1635—40 berichtet AEG. GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 261. Vgl. RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I. S. 21.

Ausmalung wieder aufgedeckt. Die Dekoration der Apsis und des Chorraumes, ebenso wie die Neubemalung der Halbkuppel selbst erfolgte durch den Maler *Johannes Osten*, die Nachretouchierung und Wiederherstellung der Einzelfiguren in der mittleren Nischenreihe durch den Maler *Anton Bardenhewer*, die Figuren der unteren Nischen blieben zum Glück unberührt. Die Wiederherstellung der mittleren Figuren war besonders schwierig, weil diese ersichtlich schon im ausgehenden 16. oder 17. Jh. einmal übermalt waren, wodurch die alten Konturen zum Teil verwischt oder zerstört waren. Die sorgfältige Entfernung dieser oberen Schicht gestattete dann doch, die alten Umrisse zumeist festzustellen.

Die Dekoration der Apsis.*

Die halbkreisförmige Apsis zerfällt in eine Halbkuppel und einen Zylinder, dieser in ein unteres geschlossenes Nischengeschoß und ein oberes Fenstergeschoß. Die Stirnseite bilden zwei Eckpfeiler, die vor die Seitenwände des Chorhauses vorspringen. In den Ecken vor ihnen stehen zwei starke Säulen mit Würfelkapitälen. Auf einem gemeinsamen, aus Wulst, Kehle und Deckplatte bestehenden Gesims erhebt sich über dem ungegliederten Kopfstück der Pfeiler der Stirnbogen der Halbkuppel, den über den Säulen ein vorspringender Gurtbogen begleitet.

Fig. 286. Köln, St. Gereon. Ehemalige Stuckverzierung in der Ostapsis.

Die ganze architektonische Innengliederung ist in der Dicke der Stirnpfeiler aus der Mauer herausgeholt. Im Untergeschoß sind in Höhe von etwa 60 cm über dem um eine Stufe erhöhten Boden sieben rundbogige, bis zur Tiefe des Eckpfeilers ausgehöhlte halbkreisförmige Nischen in der Wand gebildet, vor deren etwa 40 cm zurückspringenden Stirnseiten zwei Viertel- (in den Ecken hinter den Stirnpfeilern) und sechs Halbsäulen mit Würfelkapitälen vorgestellt sind. Über deren Deckplatten tritt die äußere Mauerschicht in einer Arkatur von sieben Rundbogen zurück, welche die sieben Nischen einrahmen.

Über einem mit Wulst und Hohlkehle profilierten vorspringenden Gesims wiederholt sich im Obergeschoß dieselbe Gliederung, nur sind hier an Stelle der mittleren Nische und der — vom Stirnpfeiler gezählt — zweiten Nische drei Fenster durch die Mauer gebrochen, so daß Nischen und Fenster abwechseln. Die Nischen sind hier sehr flach. Die Stirnflächen der Arkatur gehen ohne architektonische Unterbrechung in die Innenfläche der Halbkuppel über.

Diese ganze Architektur ist mit dekorativer und figürlicher Malerei bedeckt, die sich in ihrer Einteilung eng an den architektonischen Rahmen anschließt.

Rankenornamente ziehen sich über Stirn und Laibung des Apsisbogens und der oberen Arkadenbögen — an den unteren nur über ihre Laibung, während auf den Stirnflächen acht Halbfiguren von Propheten mit Spruchbändern in die Zwickel gemalt sind — als Stirnrahmen um die Nischen, unten um die ganze Nischenöffnung, oben nur um deren Bogen.

---

* Der Beschreibung der Gemälde S. 407—416 liegt ein Manuskript von Dr. REICHE zugrunde.

Die Hauptflächen des Zylinders, die Nischen, sind mit monumentalen Einzelfiguren, unten von bischöflichen und königlichen, oben von ritterlichen Heiligen ausgemalt. Dazu kommen in den rundbogigen Fensteröffnungen des Obergeschosses Kreismedaillons mit der Madonna und zwei Erzengeln im Scheitel, und auf den Laibungswänden unten je zwei Kniestücke königlicher, ritterlicher und bischöflicher Heiliger, oben in den Seitenfenstern ganze Figuren von je zwei heiligen Bischöfen, im Mittelfenster von zwei Erzengeln.

In der Kuppel, durch ein breites Inschriftband nach unten abgegrenzt, die Darstellung der Majestas Domini: Christus als Herr der Welt auf goldenem Thron in der Mandorla, umgeben von den Symbolen der Evangelisten und den Gestalten Marias und Johannes des Täufers, denen die Restauration die h. Kaiserin Helena und den h. Bischof Anno zugefügt hat (Fig. 289). Die ursprüngliche Komposition ist leider durch den Maler *Joh. Osten*, der die neue Dekoration ausführte, nur sehr oberflächlich beibehalten worden. Der unvergleichlich großartige Gestus der ausgestreckten rechten Hand Christi, die ursprünglich noch größer und noch weiter abgespreizt war, ist jetzt ganz abgeschwächt. In dem Streben, die scheinbaren Fehler der alten Gestalten zu verbessern, hat der Restaurator die Gestalten runder gemacht: sie tragen jetzt der Krümmung der Koncha gar nicht mehr Rechnung und erscheinen von unten gesehen viel zu gedrungen. Reste der älteren Malerei (Maria und Symbol des Löwen) gibt die Photographie (Fig. 288) wieder. Die Umrisse der Figur waren in Braunrot gehalten, der Kopf war vor allem gut erhalten, auffallend die spitz nach der Nasenwurzel zu laufenden Augenbrauen. Das Gewand der Maria war stumpfblau, der Mantel rot. Der gegenüberstehende Fürbitter Johannes war ebenso mit der vorderen Hälfte leidlich erhalten, von den Händen war aber nur die Vorzeichnung vorhanden, die die vier Finger als eine Masse zusammen auffaßte. Das Gewand war gelb, der Mantel rot. Der Löwe war in Dunkelrotbraun gehalten, der Stier in hellerem Rot, auf gelbem Buch stehend.

Die jetzige Dekoration der Apsis schließt sich nur ganz im allgemeinen an die ursprüngliche farbige Haltung an. Auf der rot gestrichenen Stirnseite des über den Ecksäulen aufsteigenden Triumphbogens stehen jetzt die Worte: EXULTABUNT SANCTI IN GLORIA. Die Ornamente kommen, soweit sie überhaupt auf ältere Spuren zurückgehen, als Dokumente für die Geschichte der romanischen Dekoration nicht mehr in Betracht. Innen werden die Nischen in eine untere, durch zwei rote Streifen oben und unten abgegrenzte, mit gelbbraun schattiertem Vorhang auf schwarzem Grunde bemalte (ob ursprünglich?) kleinere und in eine obere blaugrundierte Hälfte geteilt, deren grüner Rahmen an der unteren Schmalseite sich stark verbreitert.

In den Laibungen der Arkadenbogen zieht sich über blauem, innen gelbblau, außen gelbrot gerandeten Grunde eine grün-blau-gelb-rote Schlangenlinie. Die Bogen begleitet auf den Stirnseiten zunächst ein gelber Streifen, sie nach unten abgrenzend. Dieser scheidet auch die beiden äußeren Halbzwickel vom roten Grund der Pfeiler. Die Flächen sind blau grundiert wie die Nischen und werden oben horizontal von einem breiten grünen Bande begrenzt, das in weißen Buchstaben die Namen der in den Zwickeln als Halbfiguren angebrachten Propheten enthält. Darüber zieht sich unter dem profilierten Gesims noch ein schmalerer weißer Streifen. Auf ihm steht, durch den ganzen Halbkreis in schwarzen Lettern geschrieben, die (neue) Inschrift: O BEATA MARTYRUM CORPORA, QUAE PRO CHRISTI CONFESSIONE PROSTRATA, SOLO JACENT HIC SEPULTA: QUORUM ANIMAE AETERNA CUM ILLO REGNANT IN VICTORIA, QUAS COELI REGIO CUM ANGELIS REGNATURAS EXCEPIT. GAUDE, COLONIA SANCTA, ET LAUDA DEUM, QUIA TOT SANCTORUM CUSTODIA AB HOSTIBUS TE PRAEMUNIVIT ET GLORIA TE CORONAVIT.

Von Norden nach Süden sind in den Zwickeln der unteren Arkaden die Halbfiguren der Propheten Jonas, Ezechiel, Jsaias, Baruch, Malachias, Jeremias, Daniel, Joel mit goldenen Nimben gemalt, ein Spruchband vor sich in den Händen haltend, das mit seinen beiden Enden den Rundbogen sich anschmiegt. Die Malereien sind durchweg neu, nach den dürftigen aufgefundenen Spuren ganz frei ergänzt; inwieweit noch für die Haltung und das Bewegungsmotiv die erhaltenen originalen Reste in Betracht kommen, ist nicht mehr festzustellen[5]. Die Inschriften sind durchweg erneuert.

---

[5] Nach d. Köln. Volksztg. vom 29. Jan. 1897 fanden sich „bei Entfernung des [barocken] Hauptgesimses Teile von Spruchbändern, von Figuren gehalten, die sich in jedem Fensterbogenzwickel wiederholen. Auch diese Figuren sind

Von den Nischen ist die mittlere leer. Im 17. Jh. wurden die beiden Seitenfenster des Obergeschosses in das Untergeschoß durchgebrochen, so daß mit den Nischen die sicher auch in ihnen ursprünglich vorhandenen Figuren verloren gingen. Diese beiden Nischen wurden 1897 wiederhergestellt und sind zurzeit mit den auf Leinwand gemalten Gestalten Karls des Großen und des Bischofs Hildebold provisorisch zugedeckt. Die übrigen vier Nischen enthalten vier monumentale Einzelgestalten zweier heiliger Bischöfe und eines heiligen Königspaares mit gelbbraunen Nimben, die Figuren zum Glück fast unberührt erhalten, so daß diese Stücke vor allen anderen zur Bestimmung der Technik und des Stils dieser Gruppe von Wandmalereien in Betracht kommen. Von den äußeren gekrönten Figuren sind die unteren Partien zerstört — bei der rechts durch einen eingebauten Schrank, dem auf der linken Seite wohl ehedem ein zweiter entsprochen haben wird — so daß sie als Brustbilder erscheinen. Von N. nach S.:

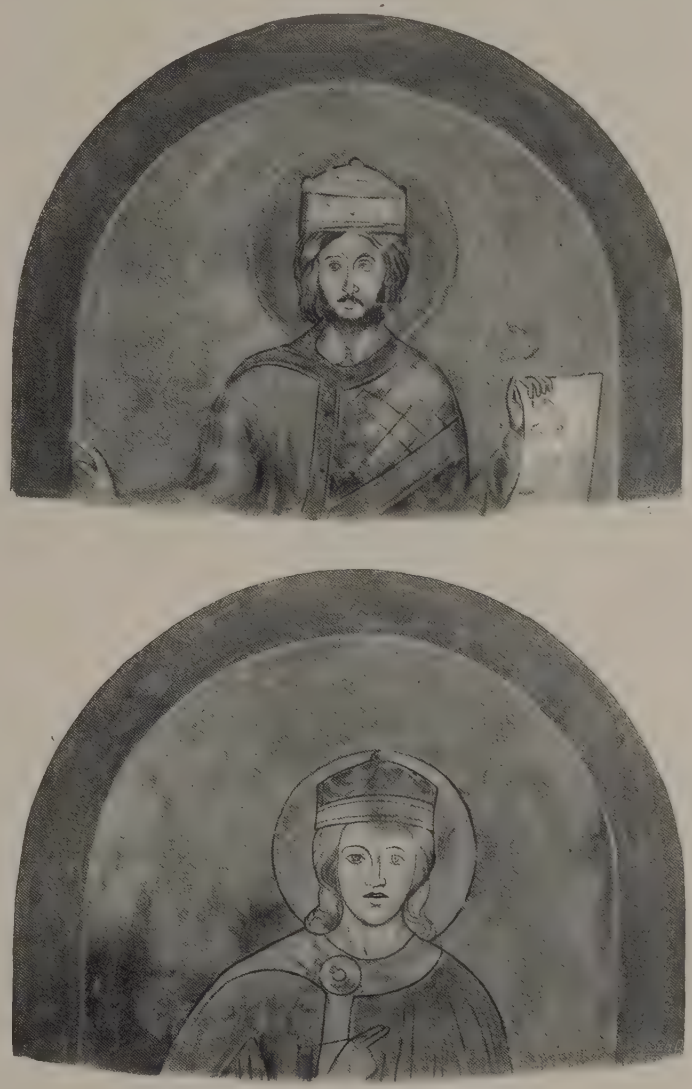


Fig. 287. Köln, St. Gereon. Halbfiguren aus der Ostapsis.

1. Brustbild eines bärtigen Königs (Abb. Clemen, Tafelband, Taf. 24. — Fig. 287), en face, laut Inschrift rechts und links vom Nimbus: Salomon. Auf dem halblangen braunen Haar sitzt eine verblaßte Krone, von der nur mehr die braune Vorzeichnung zu sehen ist: ein breiter Reif, über den sich ein Bügel wölbt, an den Seiten und in der Mitte mit einer Kugel (Edelstein) besetzt. Beide Arme sind seitwärts erhoben, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger, die Linke hält das Ende eines Spruchbandes, auf dem die Schlußbuchstaben ..... as ... (?) erhalten sind. Der König trägt ein grünes Kleid mit freiem Hals und enganliegenden Ärmeln mit verblaßtem, blauroten Besatz am Gelenk, einen rotbraunen schräg-karrierten Brokatmantel, der (mit dem Schlitz vor der Mitte des Körpers) über die Schultern in den Rücken und vorn glatt über die linke Körperhälfte fällt, während er von der rechten Brust in den Rücken zurückgeschlagen ist. Der Saum am Halse und am Schlitz des Mantels ist auf graugelber Bahn mit zwei Reihen weißer Perlen eingefaßt, zwischen denen weiße Perlenarrangements mit blauen Steinen wechseln. Die Mantelschließe ist eine Platte mit blauen Steinen. Ein ebenso geschmückter breiterer Saum geht quer über die Brust[6] und ist nach hinten um die ganze Breite des Mantels herumgeführt zu denken.

bei der Anbringung des Verputzes zerstört worden." Dann: „Bei sämtlichen Bogenzwickeln befinden sich Halbfiguren, welche mit Spruchbändern die Linien der Nischenbogen verfolgen."

[6] König Salomo und die Königin von Saba sind auch dargestellt in Brustbildern in den Wandmalereien der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (Südseite, nach dem ersten Fenster v. W.), bez. SALOMON und REGINA AUST. Salomon

Fig. 288. St. Gereon. Rest der alten Malerei in der Koncha.

In den beiden mittleren Nischen sind dieselben Gestalten mit kleinen Abweichungen in der Bewegung gegeben und im Gegensinne einander gegenübergestellt. Die Malerei ist stark verblaßt (Fig. 290. — CLEMEN, Tafelband Taf. 24). Ein heiliger Bischof tritt, mit dem rechten Beine ausschreitend, auf eine im grünen Rande unter seinen Füßen zusammengekauerte männliche Gestalt und holt mit der erhobenen Rechten mit einem Schwerte über seinem Haupte aus, den Kopf etwas nach unten neigend.

In der ersten Nische liegt die kauernde Gestalt, die nur in den schwarzen Konturen mit rotbraunen Farbspuren erhalten ist, mit dem Kopf (bärtigen?) in der rechten Ecke auf ihrer linken Seite — Vorderseite nach dem Beschauer — auf ihren linken Arm gestützt, auf den der rechte aufgelegt ist. Sie erhebt den Kopf zu ihrem Bezwinger. Der Bischof tritt ihr mit seinem linken schwarz beschuhten Fuße in die Weiche, den rechten, ebenso beschuhten hat er vorwärts höher in den blauen Grund gesetzt. Er trägt eine lange weiße Alba mit engen Ärmeln, über die vorne vor der Mitte zwei breite gelbe Streifen herablaufen. Auf den Schultern liegt, am Halse mit einer Agraffe zusammengehalten, ein roter gelb gesäumter Chormantel, der hinten lang herabfällt. An der hohen weißen, rot bordierten Mitra auf dem bartlosen Haupt mit dem halblangen Haar hängen zwei weiße Bänder. In der Linken hält der Bischof ein Buch, in der Rechten schwingt er über dem Haupte ein langes Schwert, das den Nimbus tangiert.

In der zweiten Nische liegt die kauernde Gestalt in rotem Gewand mit dem Kopf in der linken Ecke auf den Knien hingestreckt. Sie hat mit dem Oberkörper sich etwas aufgerichtet und stützt den nach oben gewendeten Kopf auf den rechten Unterarm, die Linke stützt sich gegen den Boden. Der Bischof tritt mit dem vorgestellten rechten Fuß auf die rechte Wade. Er schwingt in seiner Rechten das Schwert horizontal über dem Kopfe und hält mit seiner Linken das Ende eines nur in den Konturen erhaltenen Schriftbandes, das quer vor den Unterkörper auf die kauernde Gestalt fällt. Er hat dieselbe Tracht, nur ist hier der Mantel außen — auf den Schultern zu sehen — grün, eine quadratische gelbe Agraffe hält ihn vor der Brust zusammen.

Brustbild einer Königin (?) (Fig. 287) en face, mit einer Krone, die der des Königs Salomo im Umriß entspricht. Ein breiter weißer Reif, darauf zwei nach unten aufgebogene Bügel, hinter denen eine rote füllende Mütze im Bogen die Silhouette abschließt. Das Haar fällt jederseits in einer Locke auf die Schultern. Auf diesen liegt der rote gelbgesäumte Mantel, mit runder Agraffe vor der Brust zusammengehalten. Vor der linken Brust fällt er platt herunter, von der rechten ist er zurückgeschlagen, so daß hier ein Teil des grünen Kleides zu sehen ist, unter dessen engem Ärmel ein Stück des — also auch innen so gefärbten — roten Mantels erscheint. Nur vom rechten Arm ist die segnend erhobene

---

hält ein Spruchband mit der Inschrift: ASCENDAM IN PALMAM EF APPREHENDAM FRUTUS EIUS. Die Königin von Saba ebenso: MAIOR EST SAPIENTIA TUA QUAM RUMOR QUEM AUDIVI (die Malerei leider modernisiert). Vgl. J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes S. 336, 356, 364.

Hand erhalten. Als Gegenstück zu Salomo ist vielleicht an die Königin von Saba zu denken. Die Figur ist schon vor etwa dreißig Jahren in den Umrissen ungeschickt nachgezogen worden.

Im Obergeschoß ist der Grund der Nischen blau in breitem grünem Rahmen. In den Laibungen der Arkadenbogen sind auf blauer, mit innen rotem, außen gelbem Streifen eingerahmter Bahn Lilien gemalt, die von links und rechts aufsteigend im Scheitel mit den Spitzen gegeneinanderstehen. In der Laibung des Mittelbogens statt dessen Rosetten. Die Zwickel der Stirnseiten sind blau grundiert und leer, mit breitem, grünem Rahmen umgeben, der wie überall auch hier mit einer weißen Trennungslinie absetzt.

Die Nischen enthalten vier große heilige Rittergestalten, die durch moderne Inschriften als Cassius, Gereon, Gregorius, Florentius bezeichnet sind (Taf. XXVIII entsprechend Taf. 25 des Tafelbandes).

1. „Cassius." En face, bartlos, Kopf etwas nach links, linke Schulter etwas zurückgenommen. Ein Panzer aus kleinen, durch schwarze Linien getrennten Ketten von hellgraublauer (Stahl-)Farbe schließt sich eng an den ganzen Körper an als Hose mit festen Schuhen und fast bis an die Knie reichender Rock mit eng anliegenden Ärmeln (ohne Handschuhe) und feste Halsberge, über die noch ein großer hellgraublauer Topfhelm gestülpt ist. Um den Rücken und die linke Schulter wölbt sich der mannshohe, innen grün, außen rot gestrichene dreieckige Schild, an dessen auf der rechten Schulter liegendem Tragband die Linke sich hält. Auch ein zweites, stramm um die Weichen gezogenes Band von derselben Breite und rötlichen Farbe scheint zum Tragen des Schildes bestimmt. Unter diesem liegt auf den Hüften ein schmalerer weißer Riemen, von dessen Schnalle vor der Mitte das Ende herabfällt. Es ist der Gurt des Schwertes, von dem Griff und Spitze an der linken Hüfte und zwischen den Beinen hinter dem Körper sichtbar werden. In der Rechten hält der Heilige eine lange Lanze längs dem Rand der Nische, an der Spitze weht ein Wimpel mit Doppeladler (der sonst bei dem hl. Gereon üblich ist). Mit beiden Füßen steht er auf einer quer durch den blauen Grund und grünen Rand auf den Knien liegenden Gestalt, die auf den linken Ellbogen sich stützend den Oberkörper etwas erhebt und den Kopf zu ihrem Bezwinger umdreht. Die linke Hand weist mit dem Zeigefinger zu ihm empor, die Rechte, die nach unten gehalten ist, faßt ein grünes Spruchband, auf dem in schwarzen Lettern die moderne Inschrift: S. CASSIUS M[ARTY]R. Die Gestalt trägt ein Untergewand, von dem nur die engen Ärmel, gelb mit rotbraunen Borten, zu sehen sind, und ein langes rotes Gewand, am Halse, um die Hüfte und in Wadenhöhe ein gelber, mit blauen Steinen besetzter Saum; die halblangen engen Ärmel münden vom Ellbogen ab, aber nur einseitig (auf der Außenseite des Armes) in weite Laschen. Diese sind hier zusammen mit dem inneren Ärmelsaum nach oben umgeklappt gezeichnet, während sie bei gewöhnlicher Haltung von den Ellbogen an den Unterarmen auf deren Außenseite herabfallen würden. Die Gestalt trägt lang in den Rücken wallendes Haar, von

Fig. 289. St. Gereon. Malerei in der Koncha, nach der Erneuerung.

einem auf dem Kopfe turbanartig festgebundenen Tuch bedeckt, das ein um das absonderlich lang und breit gezeichnete Kinn gebundenes Band festhält. Nach dem Kopfputz, den sehr langen Haaren und der Kleidung offenbar ein Weib.

2. Eine ebenso gekleidete Gestalt liegt mit dem Kopf rechts in derselben Haltung zu Füßen von „Florentius". Wie „Cassius" setzt dieser seine Füße auf ihren rechten Unterschenkel und den rechten Oberarm bzw. die Hüfte. Das Kopftuch über dem ebenfalls sehr langen Haar ist ohne Kinnband, das Kinn hier nicht so übermäßig lang. Auf dem Spruchband steht die moderne Bezeichnung: s. FLORENTIUS † M[ARTYR]. Der Ritter ist ebenso gerüstet wie Cassius: Die Linke faßt das Tragband des hier nur mit der

Fig 290. Köln, St. Gereon. Wandgemälde in den Nischen des Ostchors.

grünen Innenseite sichtbaren Schildes da, wo es auf dieser festgenagelt ist[7]. Vom Schwert ist nichts zu sehen. Die Rechte hält eine Lanze, die die Gestalt quer von oben rechts her überschneidet. Die linke Schulter ist etwas zurückgenommen, der Kopf ein wenig nach der anderen Schulter umgedreht.

3. „Gereon." En face. Auch dieser Ritter tritt breitspurig mit beiden Füßen auf eine quer über Grund und Rahmen gelegte diesmal männliche Gestalt, die in derselben Haltung wie die beiden anderen die Vorderansicht dem Beschauer bietet. Bartlos, mit halblangen Locken, auf dem Kopf mit dem langen breiten Kinn eine Art phrygische rote Mütze, in engen roten Beinkleidern, bis kurz über die Knie reichendem grünen Rock mit gelber Saumborte und rotem, gelbgesäumten Mantel, stützt sie sich auf den

[7] Bei der rechts auf der Taf. 25 des Tafelwerkes (unserer Taf. XXVIII) befindlichen Figur des h. Florentius hat der Restaurator, worauf mich Herr Prof. H. Knackfuß in Kassel aufmerksam macht, übersehen, den Riemen, der zum Tragen des Schildes dient, und den, der zum Halten bestimmt ist, voneinander zu trennen. Sie dürfen natürlich nicht ineinander fließen.

linken Ellbogen und greift mit den Fingern in ihre Locken, der rechte Arm wird vom linken Fuß des Heiligen vor die Brust herunter gedrückt, die Hand streckt die Finger sprechend aus. Der Kopf ist zurückgenommen und der Blick dem Heiligen oben zugewandt. Dieser blickt geradeaus und setzt den anderen Fuß dem Gegner auf den rechten Unterschenkel. Die Linke stützt sich auf die Parierstange des großen Schwertes, von dem die Spitze der schwarzen Scheide, um die sich der weiße Schwertgurt schlängelt, im grünen Rahmen hinter dem Kopf des Bezwungenen verschwindet. Ebenda stößt die lange Lanze auf, die quer nach oben links steht, wo die Spitze im grünen Rahmenfelde einen roten Wimpel trägt. Der Heilige ist bekleidet mit einem zum halben Oberschenkel reichenden Kettenpanzer mit engen Ärmeln, ohne Handschuhe. Darüber sind um die Oberarme, wahrscheinlich am Schulteransatz des Panzers befestigt, Stulpen gezogen, aus einem schmalen grünen weiß gerandeten Kragen über dem Armansatz und einem Mittelstück aus gelben, rotbetupften Schuppen bestehend. Unten hängt daran noch ein grünes Ärmelstück, offenbar von dem Tuch, auf dem man sich die Schuppen aufgenäht zu denken hat. Dieselbe Machart hat ein Lendenschurz aus den gleichen Schuppen, der an breiter grüner Borte rings um die Hüften geht. Unter dem Panzer fällt bis über die Knie ein weißes weiches Tuch. Die — jetzt wenigstens — nackten Beine sind bis auf die Waden hinauf mit weißen Bändern umwickelt. Im Rücken hängt, auf der Brust durch eine Scheibe von Gold zusammengehalten, ein roter, innen weißer Mantel bis kurz unter die Waden herab. Unter den Armen geht um die Brust ein weißer Riemen, offenbar bestimmt, den Mantel von innen anzuziehen. Auf dem bärtigen Haupte mit halblangen Locken trägt der Krieger eine rote Mütze mit weißem, durch einen goldenen Knopf zusammengehaltenen Umschlag. Das Spruchband mit der modernen Inschrift: S. GEREON DUX ET M[ARTY]R ist unter der Gestalt quer durch die Nische gelegt.

Fig. 291. Köln, St. Gereon. Der h. Gregorius im Hochchor.

4. „Gregorius." Ebenso gekleidet wie „Gereon", nur fehlt das Hemd unter dem Panzer und der Lendenschurz. Ärmel hat der Panzer hier nicht, statt dessen sind enge weiße, mit goldenem Saum versehene Hemdärmel zu sehen, über denen am Oberarm ein zweites Paar kurzer grüner Ärmel mit gelbem Kragen erscheinen. Außer dem weißen Band um die Brust läuft noch ein schmaler, ebenfalls weißer Gurt um die Hüfte — vielleicht ein von der Restauration mißverstandener Rest eines ehemals auch hier vorhandenen Lendenschurzes. Auf den Füßen und auf dem nicht umwickelten sichtbaren Teile der Schenkel sind auch hier wie bei dem Gegenstück keine Farbspuren mehr vorhanden; Schuhe und enganliegende Beinkleider sind aber doch wohl mit Sicherheit anzunehmen; dafür sind die Unterschenkel wie mit Riemen umwunden. Auf dem farblosen Kopf mit den halblangen Locken trägt der Heilige dieselbe rote Mütze mit grünem Umschlag. Er steht mit beiden Füßen auf einer im Gegensinne zu 3, — entsprechend derselben Anordnung an derselben Stelle im Untergeschoß — komponierten gekrönten bartlosen Gestalt mit langem, breiten Kinn und halblangen Locken. Sie liegt — wie die Gestalt unter 2 — mit gebeugtem

rechten Knie auf der rechten Seite, die Vorderansicht dem Beschauer zukehrend, das linke Bein ausgestreckt, stützt sich auf den rechten Ellbogen und hält mit der Linken das Spruchband mit der modernen Bezeichnung: S. GREGORIUS PRINCEPS ET M[ARTYR]. Der Kopf ist zurückgenommen und nach oben gewendet, die rechte Hand sprechend geöffnet. Die Gestalt ist bekleidet mit engen roten Beinkleidern, niedrigen gelben Schuhen, einem kurzen roten Rock mit engen Ärmeln — an beiden gelbe, mit Steinen besetzte Borten — und gelbem Mantel, mit demselben Saume. Auf ihre linke Schulter stellt der Ritter seinen rechten Fuß und die Lanze, um deren Schaft unter dem roten Wimpel die Rechte faßt, den linken Fuß und das Schwert, das die Linke an der Parierstange hält, auf das linke Knie (Fig. 291).

Die Laibungen der Fenster haben grünen Grund, der ringsum innen von einem gelben, außen von einem roten Streifen eingerahmt wird.

In den Scheiteln sind in goldenen, ursprünglich glatten, jetzt mit roten Zähnen gemusterten Kreisringen auf blauem Grund Brustbilder aufgemalt: in den Seitenfenstern je ein Erzengel, en face, in weißem Gewande mit goldenen Ärmel- und Halsborten und rotem Mantel, das Haupt mit dem langen Haare vor goldenem Nimbus. In der Rechten halten sie ein goldenes Schwert, in der Linken eine runde Scheibe von Gold (Apfel). Die Flügel, rot und weiß, stehen zwischen Schulter und Nimbus hoch. Im Mittelfenster in Medaillon (Fig. 292 vor der Restauration) die Madonna in blauem Gewande, rotem Mantel und Kopftuch, leicht nach rechts gewendet, auf dem linken Arm das Christkind tragend, das, mit blauem Gewand und gelbem Mantel bekleidet, nach links blickt und den rechten Arm, den die Mutter mit ihrer Rechten stützt, segnend ausstreckt, während die Linke unter dem Mantel eine weiße Schriftrolle hält. Im oberen Teil des das Bild einschließenden goldenen Ringes steht in schwarzen Lettern: VIRGA NITET FLOS ASCENDIT IN FLORIDA PROLE DEUS[8].

Die Seiten der Laibungen teilt der die grüne Bahn rahmende gelbe Streifen in zwei Hälften, indem er in den Seitenfenstern in der Mitte, im Mittelfenster mehr oberhalb in einem Rundbogen und über dessen Scheitel nochmals horizontal durchgezogen wird, so daß die untere Fläche oben von diesem Rundbogen, unten von der Schräge der Fensterbank, die obere unten von dem horizontalen Querstrich, im Scheitel von den Medaillons begrenzt ist. Beide Flächen enthalten entsprechend geformte blaue Felder, die mit rot-gold-rotem Streifen gegen das Grün abgesetzt sind.

Im Mittelfenster oben je ein Erzengel in ganzer Figur, die mit den Ellbogen im Knick der Fenstertonnen stehen, unten je ein ritterlicher Heiliger in Kniehöhe. Die Erzengel, en face, halten in der ausgestreckten äußeren (linken, bzw. rechten) Hand einen goldenen Apfel, mit der inneren (rechten, bzw. linken) schultern sie ein goldenes Lilienzepter. Sie tragen das charakteristisch reiche Gewand der byzantinischen Engel, ein goldgesäumtes blaues Untergewand mit eng anliegenden Ärmeln, das die gelbgeschuhten, auf dem grünen Rahmen auseinandergestellten Füße frei läßt, ein dunkelrotes Übergewand mit weiteren Ärmeln und goldenen Saumbesätzen, darüber vor der Mitte des Körpers herabhängend eine breite mit hellen Rauten gequerte blaue Stola mit goldenen Rändern, und einen grünen, innen roten Mantel, der, vor der Brust mit goldener Agraffe zusammengehalten, in den Rücken fällt und vorn von den Armen auseinandergehalten wird. Um das lange blonde Haar ein blaues Stirnband, ein goldener Glorienschein. Mit der Madonna waren diese Erzengel bis zur Mitte des Körpers halbwegs gut erhalten (Fig. 292)[9].

---

[8] Abb. Fig. 292. — CLEMEN, Tafelband Taf. 24 farbig im Zustande vor der Restauration nach Aufnahme von Jos. Winkel. Darnach auch die Abb. in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 85, Fig. 64.

[9] Wie weit diese Gestalten ursprünglich sind, ist schwer festzustellen. Der Bericht in der Köln. Volksztg. v. 29. Jan. 1897 besagt: „Unter den Engelsgestalten befinden sich Bischöfe und ganz unten knieende Männergestalten mit in die Höhe gehaltenen Spruchbändern." Von den Spruchbändern ist jetzt nichts mehr zu sehen. Die knieende Haltung beweist wohl deutlich, daß wir es hier mit Stiftern zu tun haben. Es fragt sich, welche Persönlichkeiten hier in Betracht kommen. Zu vermuten wäre wohl zunächst Arnold, der ja auch in Schwarzrheindorf (s. o. S. 344) als Stifter nach seinem Tode in der Oberkirche dargestellt ist, wenn man ihn als den eigentlichen Erbauer des Chores gelten lassen will. Keine der Gestalten ist aber als Bischof gekennzeichnet. Bei der gekrönten Gestalt könnte man etwa an den jugendlichen Friedrich I. denken. Angesichts dieser Möglichkeiten ist es doppelt zu beklagen, daß von den Resten der Malereien vor der „Restauration" keine Kopien hergestellt werden konnten. — Wie richtig ist das Urteil, das die Revue de l'art chrétien (1897, p. 419) aus Anlaß eines Ausflugs der Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc nach Köln über die neuere Ausmalung von St. Gereon und die von demselben Künstler herrührende Dekoration von

Der Ritter links (auf der Nordseite) ist mit Kettenpanzer, Hemd, mit festen Handschuhen und Hosen bekleidet, um die Lenden hängt ein kurzer gelber Schuppenrock. Vom Schwert sind nur die weißen Bänder zu sehen, es wird verdeckt von dem Schilde in der rechten Ecke, auf den der Ritter seine Linke stützt, die erhobene Rechte hält sich an der mit kleinem rotem Wimpel geschmückten Lanzenstange.

Der Ritter rechts (auf der Südseite) trägt dieselbe Rüstung. Statt des Schildes hält er in der Rechten einen goldenen Palmzweig, die Linke hält die Lanze ohne Wimpel. Ihm fallen von den Ärmelansätzen des Kettenpanzers noch geschuppte Lederärmel von der Farbe des Lendenrockes über die Oberarme. Der Mantel liegt, mit einem an zwei goldenen Knöpfen hängenden Riemen auf der rechten Schulter mit dem einen Ende im Rücken, mit dem anderen unter dem linken Arme. Er sieht gerade aus, auf dem halblangen Haar des bartlosen Kopfes sitzt eine rote Mütze mit blauem Umschlag.

In den beiden Seitenfenstern wird der obere Teil der Laibung von einer nimbierten Bischofsgestalt in voller Figur, en face ausgefüllt, die alle vier Mal ungefähr die gleiche ist. Sie steht mit den gelb beschuhten auseinandergestellten Füßen auf dem grünen Rahmen und hält im linken Arm ein Buch, im rechten einen quer von rechts oben nach links unten den Körper überschneidenden Stab mit einfacher Krümme. Am besten waren die Figuren in der rechten (südlichen) Fensternische erhalten.

In der Laibung des linken (nördl.) Seitenfensters befindet sich in der unteren Hälfte links (nördlich) das Kniestück einer gekrönten Gestalt, en face, mit langen Locken, ohne Nimbus, in lilagrauem Untergewand, von dem die enganliegenden Ärmel sichtbar werden, grünem Obergewand mit goldenen Ärmel- und Halssäumen und rotem, unter den Armen mit goldgefaßten grünen Bändern auf den Schultern festgehaltenen, in den Rücken fallenden Mantel. Die Gestalt, die von dem Restaurator als weibliche gefaßt ist, hält mit der Linken ein goldenes Buch, auf welches die Rechte weist. Rechts entspricht ihr ein bartloser König. Er trägt ein lilagraues Untergewand, von dem die goldgesäumten Ärmel sichtbar werden, ein grünes Obergewand mit hellerem Schulterbesatz und einen roten Mantel mit hellgelbem, mit roten Keilstücken besetzten Saum. Dieser ist mit einer Agraffe vor der rechten Brust zusammengehalten und fällt vor der linken Brust herab, wo er vom linken Arme, der sich auf ein Schwert mit goldenem Griff stützt, aufgehalten wird. Auf dieser Fläche vor der Brust zeigt der Mantel einen hellgelben rechteckigen Lappen, in den zarte blaue Ranken hineingemalt sind. Die rechte Hand ist sprechend erhoben. Die goldene Krone besteht aus goldenem Reif mit roten Punkten (Steinen) und einem rundbogigen Mittelstück, über dem sich ein übereck gestelltes, aus vier goldenen Punkten bestehendes Quadrat erhebt. Links und rechts vom langen Haar hängt an einer Schnur ein ebenso geformtes Schmuckstück von dem Kronreif herunter.

Fig. 292. Köln, St. Gereon. Wandmalerei in der Laibung des Mittelfensters der Ostapsis.

In der Laibung des rechten Fensters (S.) ist unten jederseits ein Bischof, ebenfalls ohne Nimbus, in Kniehöhe gemalt. Links (nördlich) ein bartloser mit weißem spärlichem Haar in blauer Alba, von der nur der gelb bordierte Ärmel an der rechten Hand sichtbar ist, lilagrauer, eben-

---

St. Ursula fällt: Les Colonais ont fait un usage très rationel et très artistique des nombreux restes de peintures romanes et gothiques que renferme leur ville .... Deux des églises que nous avons visitées, celle de Sainte-Ursule et celle de Saint-Geréon, font exception à cette règle. Leurs peintures décoratives récentes sont, pour une large part, inférieures à ce qui se voit ailleurs et il semble que ceux qui y dirigent les restaurations manquent des connaissances archéologiques voulues pour réussir dans cette tâche délicate.

dort mit dem weiten Ärmel sichtbaren Tunika und gelber, weißgefütterter Kasel mit gelbem Rationale, einem einfachen rechteckigen Schilde. Er hält im linken Arm vor dem Körper ein goldenes Buch, das die Rechte anfaßt. Er dreht den Kopf nach seiner rechten Schulter. Der rechts (südlich) ist bärtig mit spärlichem Haupthaar und sieht geradeaus, trägt einen roten Mantel und hält im linken, unter diesem verdeckten Arm das goldene Buch, während die Rechte zum Segen erhoben ist.

Ikonographisches.

Die Auffassung von stehenden Heiligen auf kleineren kläglich zusammengekrümmten Figuren stammt wohl zunächst von der Darstellung der Tugenden und Laster (s. oben S. 315), sie ist dann aber verallgemeinert worden und drückt überhaupt den Kampf des guten und des bösen Prinzips, den Triumph des Christentums über das Heidentum oder die Mächte der Finsternis aus. Die Beispiele aus dem Gebiete der Monumentalplastik, zumal Frankreichs, sind zahlreich, weniger die aus der Monumentalmalerei. Von hohem Interesse sind hier die beiden Reste von Wandmalereien aus der Kirche St. Adalbert in Aachen (Fig. 293), die einzigen Überbleibsel einer ursprünglich sicher sehr großartigen Dekoration aus der 1. Hälfte des 12. Jh.[10] Erhalten waren aus dem Mittelschiff, je über einem Pfeiler zwischen zwei Bögen stehend, — die eine fast ganz, die andere zur Hälfte — zwei mächtige Einzelfiguren, ganz statuarisch, wie unmittelbar der Monumentalplastik nachgebildet, wohl Apostel oder Propheten. Die erste fast völlig erhaltene Gestalt zeigt eine breite stämmige Erscheinung eines nimbierten Heiligen mit hellbraunen Locken und Spitzbart, in beiden Händen vor der Brust ein großes Buch mit violettbraunem Einband haltend. Das langärmelige Untergewand ist zinnoberrot mit kleinen grünen Tupfen, der Mantel graugelb. Die kleine Gestalt unter seinen nackten Füßen hat hellbraunes Haar, violettbraunen Rock und schwarze Beinlinge. Die zweite Gestalt trägt einen weißgrauen Rock mit hellblauen Tupfen und einem violettbraunen Mantel mit wechselnden Tupfen in Zinnober und Hellblau. Die kleine Königsgestalt unter ihm — durch die große Krone deutlich gekennzeichnet — erwehrt sich in lebhafter zappelnder Bewegung der großen Füße des Riesen: sie hat gelbbraunes Haar und einen zinnoberroten Rock.

Unter den französischen Wandmalereien finden wir eine Parallele zu den Darstellungen in St. Gereon in den Gemälden von St. Jacques des Guérets (vgl. unten S. 418). Das Gegenstück zu den heiligen Bischöfen in den Nischen des unteren Geschosses der Apsis bildet die hier abgebildete Figur aus Guérets, die den h. Augustinus über einer kleinen zusammengekrümmten nackten menschlichen Gestalt zeigt (Fig. 294). Die hier danebenstehende Bezeichnung gibt einen Anhalt, wie die beiden heiligen Bischöfe in St. Gereon zu benennen wären. Man möchte hier, wenn man überhaupt bestimmte Namen sucht, an zwei der Kirchenväter denken, wenn auch das Motiv des geschwungenen Schwertes hier als ein befremdendes erscheint. Sonst möchte man an zwei der Kölner Bischöfe denken, etwa an den h. Maternus und den h. Anno. Der h. Georg erscheint hier in dem enganliegenden Kettenpanzer, mit dem Bassinet und dem Langschild, als Parallele zu den großen Figuren der oberen Reihe; er hält in der Rechten die Speerfahne, die er in das nach ihm sich öffnende Maul eines drachenartigen Ungeheuers unter seinen Füßen stößt.

Die Engel, die zur Seite des Mittelmedaillons in der mittleren (Fig. 292) Bogenlaibung wie in den seitlichen angebracht sind, zeigen nun deutlich den byzantinisierenden Typus, wie er aus dem orientalisch-byzantinischen Kunstkreis in einer Fülle von Beispielen bekannt ist. Zunächst ist die Ausbildung der Engeltypen in ihren vielfachen Abstufungen überhaupt schon eine Schöpfung des Orients. Im 12. Jh. läßt sich in der Kunst des Nordens deutlich ein abendländischer und ein orientalisch-byzantinischer Typus scheiden. Die Engel des ersteren Typus tragen nur die Alben oder ein langes mehr oder minder faltiges bis auf die Füße fallendes langes Hemd, die Haare sind meist um die Schläfen leicht gewellt und fallen dann bis in den Nacken. Dem gegenüber haben die Engel jenes neurezipierten östlichen Typus

---

[10] Die Kirche des h. Adalbert war von Otto III. begonnen, aber erst unter Heinrich II. 1005 geweiht. Die ursprüngliche Anlage war dann um 1100 oder im Anfang des 12. Jh. erweitert oder umgebaut worden. Die Restauration durch *Heinrich Wiethase* in den J. 1873—76 ist zu einem fast völligen Neubau geworden, von dem alten Bau sind nur drei Pfeiler östlich vom Glockenhause stehen geblieben. Vgl. KREUTZER, Beschreibung und Geschichte der ehemaligen Stiftskirche zum h. Adalbert in Aachen, Aachen 1840. — Vgl. H. SAVELSBERG, Aachen und Umgebung S. 100. —

vor allem eine reichere Kleidung aufzuweisen. Sie tragen meist eine Art Dalmatika mit breiten Säumen am unteren Rande und an den Ärmeln, mitunter mit breiten Borden oder Stickereien auf der Brust, verzierte und gestickte Schuhe. Charakteristisch ist aber vor allem das Auftreten eines breiten Gewandstreifens, der kreuzweise über die Brust gelegt wird, des Loros, der im 9. und 10. Jh. in die zeremonielle byzantinische Kaisertracht übergegangen war oder der breiten Stola. Die Stola oder Trabea fällt auf den meisten Beispielen vor der Brust nur in einer breiten Bahn hernieder. Der Kopf weist gern den byzantinischen Rundkopf auf, mit kurzen dichten Locken, zuweilen mit einer Art von Titusfrisur, um die Stirn schlingt sich ein schmales Stirnband. Als Beigaben hält der Engel gern ein langes Speerzepter, oft mit einem Täfelchen als Abschluß, und das Pomum, das früh auch schon bei dem abendländischen Engeltypus auftritt[11].

Fig. 293. Verschwundene Wandmalereien aus St. Adalbert in Aachen.

[11] O. Wulff, Cherubim, Throne und Seraphim, Diss. Leipzig 1894. — G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Tübingen 1896. Dazu Strzygowski, Orient oder Rom S. 28. — Über den nordischen Typus im 13. Jh. vgl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 256. — Dalton, Byzantine art and archaeology p. 675.

Diesen Typus, wie ihn schon das Katholikon von Hosios Lukas zeigt, haben im 12. Jh. im Süden die großen Mosaiken Italiens, in Venedig und Torcello, vor allem aber die der sizilianischen Kirchen von Palermo[12] und Monreale[13], Cefalu gebracht, die sichtlich bei der ganzen Bildung dieses plötzlich byzantinisierenden Stiles im Norden stark mitgewirkt haben. Der Typus ist hier ganz derselbe wie bei den übrigen romanischen Ausstrahlungen von Byzanz, etwa in St. Sophia zu Kiew[14].

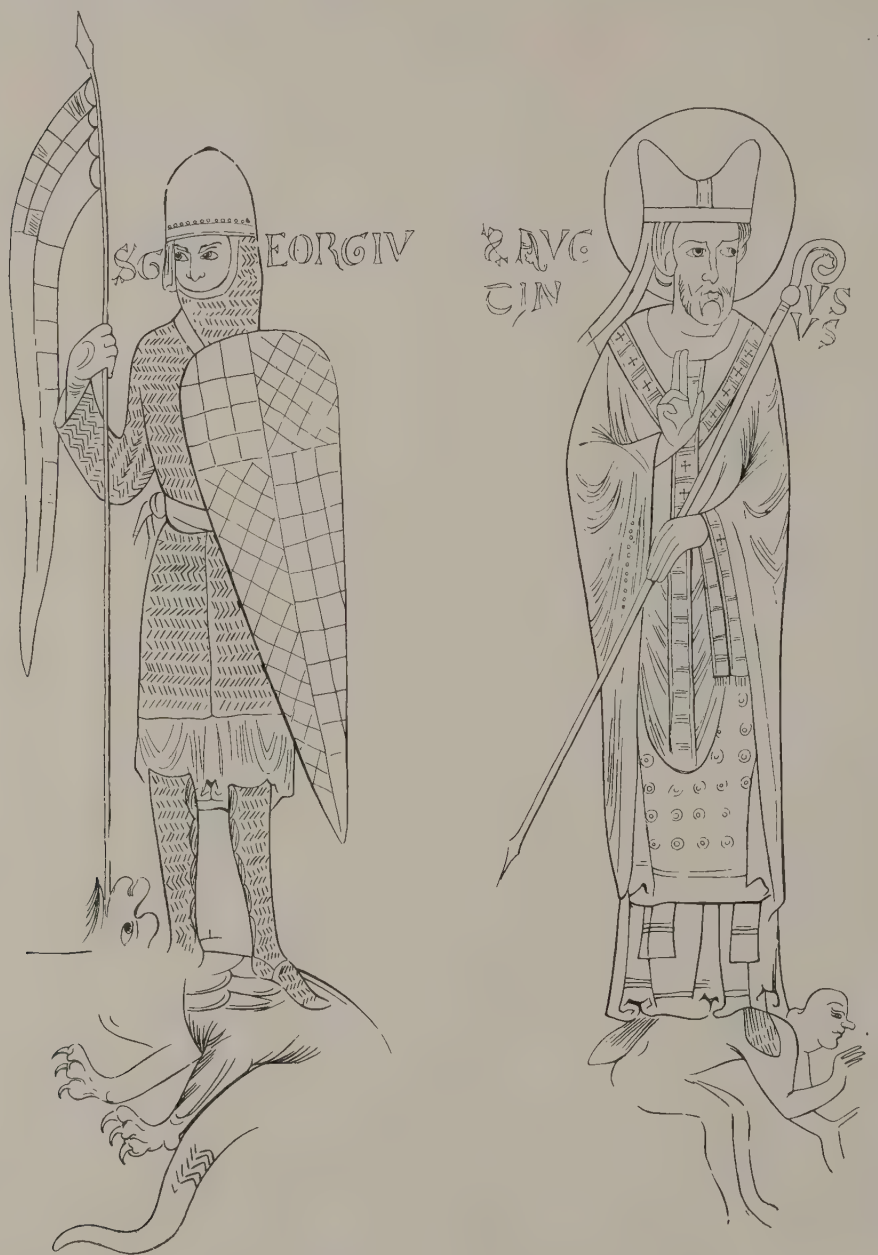


Fig. 294. St. Georg und St. Augustinus aus den Wandmalereien von St. Jacques de Guérets.

Im Norden haben die unter starkem by-

O. Wullf, Die Koimesiskirche in Nicaea (Zur Kunstgeschichte des Auslandes XVIII) S. 204. Zu dem Lorum Braun a. a. O., S. 624.

[12] Vgl. Andrea Terzi, La cappella di Palermo, Palermo 1875, pl. 17. — Ch. Diehl, L'art byzantin dans l'Italie méridionale p. 230. — Paulowski, Die capella palatina (russisch), Petersburg 1890, S. 141. — Ders., Iconographie de la chapelle palatine: Revue archéol. 1894, p. 319. — Colasanti, L'arte bisantina in Italia pl. 30, 33.

[13] Dom. Ben. Gravina, Il duomo di Monreale, 1859, pl. 14 B, p. 155.

[14] Kondakoff, Iconographie du Christ (russisch), Petersburg 1905. p. 32. — Kuhn, Gesch. d. Kunst. Malerei I, S. 133. Eine der frühesten deutlichen Bildungen des byzantinischen Kopftypus für die Engel (gelockter Rundkopf mit Stirnband) auf der Schale von Bérézof in der alten Sammlung Stroganof (N. Kondakoff, J. Tolstoi, S. Reinach, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891,

Vgl. zu der Tracht darüber J. Braun, Die liturgische Gewandung im Okzident und Orient S. 590. — v. Falke, Der Mainzer Goldschmuck der Kaiserin Gisela S. 5. — Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario, Rom 1908, p. 7, wo die Entwicklung der toga picta, des späteren Lorum, dargelegt ist. Eingehend über die Entwicklung der Tracht:

p. 436). In den späten byzantinischen Handschriften kommt dieser reichgeschmückte Engel natürlich fortwährend vor, so etwa im Cod. suppl. graec. 52 saec. XII. der Hofbibliothek zu Wien, ebenso auf Elfenbeinen (vgl. Schlumberger, L'épopée byzantine. Guerres contre les Russes 1896, p. 41) oder auf Stickereien (vgl. Collection Spitzer, Étoffes pl. 1).

zantinischen Einfluß stehenden Bilderhandschriften diese Darstellung übernommen, so etwa das Evangeliar von Goslar[15]; unter den Wandmalereien zeigt vor allem St. Maria zur Höhe in Soest[16] diese Engeldarstellung mit Vorliebe ausgebildet, wo die Engel das byzantinische Lorum tragen. Für die Kopie nach fremden Vorbildern spricht, daß bei den deutschen Werken die komplizierte Tracht oft mißverstanden erscheint, was in den byzantinischen Werken nie der Fall ist. Diesen Werken gegenüber darf die Wandmalerei im Chor von St. Gereon als wesentlich früher bezeichnet werden, vielleicht als eines der frühesten Beispiele überhaupt, die diesen neuen Typus im Norden zeigen.

Die ritterlichen Heiligen.

Eine ganz neue Gruppe von Darstellungen bringen uns die großen Einzelfiguren im Chor von St. Gereon. Von dem letzten Ursprung dieser Typen soll hier nicht geredet werden. Auch sie gehen auf die späte Antike zurück, sie wurzeln zuletzt in hellenistischen Kunstvorstellungen, die im äußersten Südosten ausgebildete Gestalt des koptischen Kriegers stellt nur für den einen der Typen eine Übergangsphase

Fig. 295. Relief im Louvre.

Fig. 296. Relief aus dem Kloster Vatopédi im Louvre.

Fig. 297. Relief im Provinzialmuseum zu Bonn.

dar. Die Gestalt des h. Georg wird vor allem in Syrien und dort schon zwischen dem 5. und 7. Jh. entwickelt, die des h. Demetrius in derselben Zeit in Saloniki und in Mazedonien. Es finden sich aber für beide von Anfang an zwei verschiedene Typen: das eine Mal erscheinen die Heiligen in der Tracht des Konstantinopeler Hofes, sie werden als die höchsten Hofbeamten, als Patrizier dargestellt. Charakteristisch für die Amtstracht der obersten Hofchargen ist vor allem das lose gegürtete Ärmelgewand, das auf der linken Brustseite oft mit einer goldenen quadratischen Stickerei, dem Tablium, belegt ist, und darüber der lange Mantel, die Chlamys oder der kurze Mantel, das Sagum. Es ist die Tracht, wie sie Constantinus Porphyrogenitus uns genau beschreibt[17]. Die Kriegertracht ist eine ganz andere, und sie hat wieder zwei verschiedene Formen: Der Heilige trägt hier den enganliegenden, den ganzen Körper bedeckenden Kettenpanzer oder die Schuppenlorica, bei der dann Unterleib und Oberschenkel durch

---

[15] Adolph Goldschmidt, Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, Berlin 1910, Taf. 4, 6, 7. Vgl. Haseloff, Eine sächsisch-thüringische Malerschule S. 121.

[16] Borrmann, Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien in Deutschland, Taf. (farbig). — Josephson. Die Kirche St. Maria zur Höhe in Soest und ihre mittelalterlichen Malereien, Soest 1905. — H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, Münster 1906, S. 70.

[17] Constantinus Porphyrogenitus, de caeremoniis aulae Byzantinae (Corpus SS. hist. Byzant. Bonn.) I, p. 187, 241, 255.

einen Riemenschurz gedeckt sind, dazu meist einen Mantel. Die Bewaffnung besteht zumeist in Schild und Lanze, manchmal auch in Lanze und Schwert[18].

In den mächtigen, in doppelter Lebensgröße ausgeführten Heiligengestalten im Chor von St. Gereon sind uns nun ersichtlich zwei ganz verschiedene Typen, ein jeder zweimal dargestellt, erhalten, und diese Auffassungen erweisen sich als die beiden Erscheinungsformen der einen der beiden Typen, die die griechisch-orientalische Überlieferung für die ritterlichen Heiligen, zunächst für St. Georg und St. Demetrius, dann für ihr Gefolge und ihre Genossen, geschaffen hat[19]. Wie sind diese Typen entstanden und auf welchem Weg kommen sie nach Köln?

Ganz ersichtlich handelt es sich bei den Wandmalereien von St. Gereon um diese beiden Gattungen des letztgenannten, des kriegerischen Typus. Der früheste ist jedenfalls der Typus, der den Krieger mit dem Mantel zeigt; unter diesem wechselt der Kettenpanzer oder die Schuppenlorika. Der gerüstete Krieger mit Mantel und Speer findet sich schon in Baouît[20] und in Antinoe[21]. Er geht dann über in die monumentale Sprache der Mosaiken, findet sich so etwa in Hosios Lukas (Fig. 300)[22], wo die ritterlichen Heiligen dargestellt sind in engem Lederkoller, langem, die ganzen Oberschenkel bedeckenden Schurz, unter dem noch eine Alba sichtbar wird, und langem Mantel, der über der rechten Schulter geknotet ist, die Rechte hält aufrecht den langen Speer, die Linke stützt sich auf den Schild, das Haupt ist unbedeckt. Um die Brust ist eine helle Schärpe gewickelt. Der h. Demetrius tritt ebenso im Schuppenpanzer mit Schild und Speer in langem Mantel auf. In dem Chor der Kathedrale von Cefalu sind eine ganze Reihe heiliger Krieger dargestellt — St. Georg, St. Demetrius, St. Nestor — alle in Rüstung und kurzem Rock, mit Mantel, Schild und Speer[23], sechs kriegerische Heilige treten im Dom von Monreale auf[24].

Fig. 298. Siegel des Stiftes St. Georg in Köln.

In der Kahrie-Djami zu Konstantinopel ist ähnlich der h. Menas dargestellt, en face, in Kettenpanzer und kurzem, vor der Brust geknoteten Mantel, in der rechten Hand einen

[18] N. P. KONDAKOW, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails S. 297.

[19] OTTO FREIHERR VON TAUBE, Die Darstellung des h. Georg in der ital. Kunst, Diss. Halle 1910. Vgl. die kurze Besprechung von J. STRZYGOWSKI i. d. Byz. Zs. XX, S. 344. — Ders., Zur Ikonographie St. Georgs in der ital. Kunst: Münchener Jahrbuch f. bildende Kunst 1911, S. 199. — Über den h. Georg und die verwandten Heiligen vgl. im allgemeinen: POTTHAST, Wegweiser durch die Geschichtsquellen des europäischen Mittelalters II², S. 1333 (mit weiterer Literatur). — KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 219, Anm. 3. — BERTHOLD RIEHL, St. Michael und St. Georg in der bildenden Kunst, 1883. — S. Georg in der Legende und Kunst: Archiv f. christliche Kunst VIII, S. 113; IX, S. 9. — FR. GOERRES, Ritter St. Georg in Geschichte, Legende und Kunst: Zs. f. wissenschaftl. Theologie XXX, 1. — J. LEWIS ANDRÉ, Saint George the martyr, in legend, ceremonial, art: The archaeological journal LVII, 1900, p. 204. — J. E. MATZKE, Contributions to the history of the legend of Sanit George: Publications of the modern language association XVII, 1902, p. 464; XVIII, 1903, p. 99. — P. M. HUBER, Zur Georgslegende i. Festschrift z. 12. Neuphilologentag, Erlangen 1906. — Die Arbeiten von A. KIRPITCHNIKOF u. A. N. VESELOVSKY (mir nicht zugänglich), zitiert bei DELEHAYE p. 45.

Über die griechische-orientalische Überlieferung vgl. K. KRUMBACHER, Der h. Georg in der griechischen Überlieferung. — H. DELEHAVE, Les légendes grecques des Saints Militaires, Paris 1909. — C. St. HULST, St. George of Cappadocia in legend and history, London 1909. — A. V. RYSTENKO, Die Legende vom h. Georg i. d. byzantin. u. slawisch-russ. Literatur, Odessa 1909 (russisch, Anzeige Bespr. Zs. XIX, S. 616). — JOH. B. AUFHAUSER, Die Drachenwunder des h. Georg i. d. griech. u. lat. Überlieferung: Byzantin. Archiv V, 1911 und die dort angegebene Literatur.

[20] CABROL, Dictionnaire II, S. 221. Vgl. oben S. 157.

[21] CABROL, Dictionnaire II, 2, S. 1582.

[22] DIEHL, L'art byzantin p. 496 m. Abb. — Ders., Mosaiques byzant. de Saint-Luc: Monuments et mémoires des Fondation Piot III, 1896, p. 241. — ROBERT WEIR SCHULTZ u. SIDNEY HOWARD BARNSLEY, The monastery of Saint Luke of Stiris, in Phokis, London 1901, p. 60, pl. 49.

[23] VENTURI, Storia dell' arte Italiana II, p. 413. — MICHEL, Hist. de l'art I, I, p. 200.

[24] GRAVINA, Il duomo di Monreale, Übersichtsblatt.

Speer, in der linken einen Rundschild haltend[25]. In der Kirche des h. Erlösers zu Néréditza bei Novgorod sind Schöpfungen des 12. Jh., im Tambour der Mittelkuppel große Einzelfiguren von heiligen Kriegern erhalten, mächtige, höchst charakteristische Gestalten, zum Teil in Panzern mit Zaddelschurzen, weite Mäntel über die Schultern geschlungen tragend[26].

Besonders häufig erscheinen in der spätbyzantinischen Kunst die Heiligen Georg, Demetrius und Theodor auf kleinen Plaketten aus Bronze, Speckstein, Jet, Serpentin, Elfenbein, die sich in einer großen Zahl von Exemplaren noch in den europäischen Sammlungen finden. So enthalten etwa das christliche Museum des Vatikan[27], die Eremitage in St. Petersburg[28], das Hofmuseum zu Wien[29], das Britische Museum zu London[30], der Louvre[31] (Fig. 295), das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin[32], das Herzogliche Museum zu Braunschweig[33], im Kästnermuseum zu Hannover[34], das Provinzialmuseum zu Bonn

Fig. 299. Russische Ikone mit den ritterlichen Heiligen (nach Likhatcheff).

[25] ALEXANDER RÜDELL, Die Kahrie-Dschamisi in Konstantinopel, Berlin 1908, Taf. 22.

[26] Monuments de l'art russe publiés par l'académie des Beaux-Arts II, 1908, pl. II, 2

[27] Byzantinische Ausstellung in Grottaferrata Nr. 54. Dort unter Nr. 74, 50 noch weitere Beispiele.

[28] G. SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle I, Guerres contre les Russes, les Arabes, les Allemands, Paris 1896, p. 13.

[29] Saal XIV, Schrank XXI, Nr. 64. Beinplatte mit dem h. Georg.

[30] ROOM V, Nr. 544. Vergoldete Bronzeplatte mit dem h. Theodor. A guide to the early christian and byzantine antiquities in the department of british and mediaeval antiquities 1903, p. 47 m. Abb. — DALTON, Byzantine art and archaeology p. 162.

[31] Saal VI (Ital. Renaissanceplastik), Nr. 279. Kleines Marmorrelief. Der Louvre besitzt auch ein Specksteinrelief des h. Demetrius (SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle II, p. 45), ein weiteres die Sammlung der Komtesse von Béarn in Paris (SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine III, p. 129).

[32] Bronzetafel mit drei männlichen Heiligen; Byzantin. Saal, Vitrine 1. — SCHLUMBERGER, L'épopée II, p. 473.

[33] Braunschweig, Inv. Nr. 87.

[34] Buchdeckel Nr. 1 mit SCS NAZARIUS, Führer durch das Klostermuseum, Hannover 1906, S. 13.

(Fig. 297) solche Arbeiten. Höchst charakteristisch ist der h. Georg auf der Platte aus Stéatite ehemals in Vatopédi auf dem Athos (Fig. 296). Die Rüstung ist hier ganz besonders deutlich wiedergegeben; den Körper bedeckt die Schuppenlorika, über die Oberschenkel fällt der Schurz, unter dem die kurze Tunika sichtbar wird. Schienen verkleiden die Unterschenkel, über die Schultern fällt der vor der rechten Schulter geknotete Kriegsmantel. Die Linke stützt sich auf den Schild, die Rechte auf den Speer[35]. Ebenso groß ist die Zahl der Darstellung dieser heiligen Krieger auf den byzantinischen Elfenbeinen, im Vatikan, in Wien, im Louvre, in Venedig usw.[36]

Auf einer Mosaiktafel im christlichen Museum des Vatikan, einer anderen in Grottaferrata erscheint diese kriegerische Gestalt, sie kehrt wieder auf den emaillierten Buchdeckeln von Siena[37] und im Schatze von S. Marco zu Venedig[38], endlich auf der großen Ikone von St. Georg in Grusien, die eine prachtvoll schlanke ritterliche Gestalt in langschössigem Schuppenpanzer zeigt, mit Mantel, Schild und Speer[39].

Fig. 300. St. Theodorus. Mosaik in Hosios Lukas.

Von den Darstellungen in byzantinischen Bilderhandschriften sind vor allem die im Menologium Basilius II. in der Vaticana zu nennen, die den Heiligen in feierlicher Haltung unter einem Portal stehend zeigt (Fig. 306)[40].

Diese Darstellung mit den Lederpanzern, den flatternden Mänteln, den hochgegürteten Schärpen hält sich nun in der byzantinischen Kunst sehr lange unverändert, und in der russischen Heiligenmalerei, in der Kunst der Athosklöster leben diese Typen noch heute weiter. Eine späte russische Ikone (Fig. 299) zeigt so die beiden Heiligen noch fast in der stilistischen Durchbildung des 12. Jh.[41], und ein Bild des h. Theodor, das auf das Jahr 1724 datiert ist, hält die überlieferte Gestalt ohne Übersetzung fest[42].

In die abendländische Kunst ist dieser Typus des kriegerischen Heiligen zumeist in einer ziemlich starken Übersetzung aufgenommen worden. Höchst charakteristisch ist hier die Gestalt des h. Patroklus im Landesmuseum zu Münster, die aus der 1823 abge-

Fig. 301. St. Patroklus im Landesmuseum zu Münster.

[35] Später i. d Coll. Gay, seit 1909 im Louvre. KONDAKOFF, Pamjatniki christianskavo iskusstva na Afône, Petersburg 1902, p. 204. — DIEHL, L'art byzantin p. 626. — SCHLUMBERGER, L'épopée II, p. 273. — Über die ganze Gruppe dieser Skulpturen vgl. SCHLUMBERGER, Deux bas-reliefs de stéatite: FOND. PIOT. Mon. et mém. IX, 1903.

[36] Im Vatikan: Christliches Museum, Byzantin. Triptychon. — In Wien: Hofmuseum, Abs. u. Elfenbeine, Saal XIV, 64. — Im Louvre: Apollogalerie, 1. Vitrine. Byzantin. Triptychon abgeb. bei SCHLUMBERGER, L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle I, Taf. zu p. 64. In Venedig im Museo civico Elfenbeinplatte mit St. Georg und St. Theodor (SCHLUMBERGER, L'épopée II, p. 49). Solche Mantelgestalten mit dem Speer oder mit Schild und Speer finden sich auch schon auf den spätrömischen Konsulardiptychen (Honorius in Aosta 406, Aetius in Monza 428 [FOND. PIOT. Mon. et mém. VII, 1900, p. 75]).

[37] LABARTE, Hist. des arts industriels, Album II, pl. 101.

[38] MOLINIER, Hist. de l'orfévrerie p. 49. — DIEHL, L'art byzantin p. 650.

[39] KONDAKOFF, Beschreibung der Baudenkmäler und Kunstwerke in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens, St. Petersburg 1890 (russ.), Fig. 51. — KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst I, I, S. 587. — Vgl. ROHAULF DE FLEURY, La messe pl. 361.

[40] Il menologio di Basilio II, Mailand 1907, pl. 383. — Danach bei DIEHL, Études Byzantines p. 127. — Ders., L'art byzantin p. 593.

[41] N. P. DE LIKHATCHEFF, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie russe, St. Petersburg 1906, Atlas, pl. XIV, 26.

[42] N. P. DE LIKHATCHEFF, Ikonographie der Madonna, St. Petersburg 1911, p. 1.

brochenen St. Georgskirche in Soest stammt und sich später in der Kirche zu Weslarn bei Soest befand (Fig. 301). Der Heilige erscheint im Schuppenpanzer und Schuppenschurz, mit auf der Brust geknotetem Mantel, hält aber ein Schwert statt des sonst üblichen Speers. Auffällig ist hier nur die merkwürdige Mütze, die an die Kopfbedeckungen bei zweien der großen Figuren von St. Gereon erinnert[41]. Auch die große pathetische Figur aus dem Querschiff des St. Patroklusdoms in Soest, die den Patron mit abgespreiztem Schwert zeigt, behält noch diese Tracht bei[44].

Als frühe Parallele darf man auch auf die Sandsteinreliefs von der St. Mauritzkirche zu Münster hinweisen, die sich jetzt im Westfälischen Landesmuseum befinden. Sie bringen zwei gerüstete Gestalten, wohl beide Male den h. Mauritius, die eine in knappem Panzer mit erhobenem Schild und mit Speerfahne, die andere in Panzer und Mantel, den spitzen Schild mit beiden Händen vor die Brust haltend, das Haupt bei beiden mit einer Helmhaube bedeckt[45]. Man könnte auch auf die romanischen Figuren vom Triumphbogen der Wechselburger Schloßkirche und vom Portal zu Schloß Kreutzenstein hinweisen — aber auf allen diesen ist das östliche Vorbild schon ganz aufgegeben, und der h. Theodorus an der Kathedrale von Chartres erscheint einfach als ein französischer Ritter in langem, leicht gefälteltem Panzerhemd.

Fig. 302. Köln, Kunstgewerbemuseum, Elfenbeintafel mit Christus und den Heiligen der thebäischen Legion.

Eine mit aller Wahrscheinlichkeit in Köln selbst entstandene Elfenbeinplatte im Kölner Kunstgewerbemuseum (Fig. 302) mit der Darstellung der beiden Heiligen Gereon und Viktor, umgeben von den Märtyrern der thebäischen Legion, zeigt die Heiligen, die hier schon in das himmlische Reich entrückt sind und schon die Märtyrerpalmen in den Händen tragen, nicht mehr in der kriegerischen Tracht, sondern nur in einer faltigen Alba, aber in dem vor der Brust zusammengehefteten Kriegsmantel und der seltsamen dicht an den Kopf anschließenden runden Mütze, die wieder der Kopfbedeckung auf dem Bonner Wandgemälde gleicht.

Sehr viel strenger noch im Sinne der östlichen Tradition ist die Darstellung des h. Georg auf dem vom Rhein stammenden Fenster, das aus der Sammlung des Grafen Götzendorf-Grabowski in Posen in das Germanische Museum zu Nürnberg gelangt ist (Fig. 303)[46].

Es zeigt den Heiligen aufrecht stehend in Zaddelpanzer und Mantel mit Schild und Lanze. Eng mit dieser Darstellung zusammen gehen endlich die späten monumentalen Darstellungen dieses Typus in den Rheinlanden, im Münster zu Bonn und in der Taufkapelle von St. Gereon. Bei beiden ist ganz deutlich der Schuppenpanzer und der Kriegsmantel gegeben, dazu auch die charakteristische, hoch um die Brust geschlungene Schärpe[47].

---

[43] Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen. Kreis Soest, S. 167. — Die Skulpturen d. Landesmuseums in Münster, ba. v. B. Meier, Taf. III, 13, S. 16.

[44] Ludorff, ebenda Taf. 61

[45] Abb. der einen bei Hermann Schmitz, Münster, Leipzig 1911, S. 13. Dieses Barett trägt auch der h. Hippolytus auf dem Antependium aus St. Ursula in Köln — B. Meier a. a. O., Taf. I, 5, 6, S. 13.

[46] Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 30 (Bonn), Taf. 42 u. 44 (St. Gereon. Vgl. unten).

[47] Hasak, Einzelheiten des Kirchenbaus (Handbuch der Architektur. Die Baustile IV, 4) S. 190. — Vgl. über das Fenster: Clemen i. Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 57. Freier steht diesem Typus wieder

Fig. 303. Glasfenster im Germanischen Museum zu Nürnberg.

In der Kirche St. Gereon bleibt der Typus des auf einer zusammengekrümmten Königsfigur stehenden Heiligen, der zugleich den Sieg über das Heidentum ausdrücken will, noch erhalten bis zum Anfang des 14. Jh. An dem wundervollen Chorgestühl im Hochchor der Kirche steht auf der einen Seite als Abschluß der Wange St. Helena, auf der andern reckt sich in seiner herben frühgotischen Schlankheit der h. Gereon, siegreich die Füße und den Speer auf den Nacken eines kauernden Königs stützend, der ihm als Karyatide diente. Die überlieferte Tracht ist hier zugunsten des anliegenden gotischen Leibrockes schon verschwunden, aber die Darstellung der ganzen Gruppe ist noch dieselbe, wie sie der romanische Maler im Chor der Kirche als Vorbild aufgestellt hatte[48].

Die beiden mittleren Ritterfiguren im Chor von St. Gereon tragen den enganliegenden Kettenpanzer, bei dem die Brünne unmittelbar an den Halsberg und den Nackenschutz anschließt, der vom Helm herabfällt. Die Tracht geht ja auch wieder auf den Osten zurück, die spätrömische Kunst hat die skythischen Völker so dargestellt, auf den sassanidischen Denkmälern kommt diese Art der Bewaffnung vor und auf Seidenwebereien wie auf Goldschmiedearbeiten, wie etwa der einer großen Kanne von Nagy Scent Miklos, konnten diese Vorbilder weiter nach Westen wandern. Es bedurfte aber dieser Träger gar nicht: denn diese alte Rüstung des Ostens war im 12. Jh. im abendländischen Westen aufgenommen worden, vielleicht durch die Berührung mit dem Osten auf den Kreuzzügen. So finden wir diese selbe Art der Kettenpanzer im Hortus deliciarum — und der Vergleich mit ihm gibt, wenn man nicht Marignans wunderlicher Umdatierung folgen will, zugleich ein sicheres Vergleichsdatum für die Kölner Malereien[49]. In den Glasgemälden aus St. Denys kommen sie vor[50], auf der Bischofsmitra aus Seligenthal um 1200 im bayrischen Nationalmuseum[51], aber auch schon auf dem Titel der Handschrift Ed. IV. 8 in der Bibliothek zu Bamberg, die von dem Propst Eberhard (1119—1140) dem Bamberger Domstift gewidmet ward, und in dem Cod. A. 2 fol. 151v der Düsseldorfer Landesbibliothek. Charakteristisch ist vor allem auch der zugespitzte einfache Helm, der Bassinet hieß, von dem sich etwa ein Exemplar noch in der älteren Ambraser Sammlung befindet[52].

Trotz der Mißverständnisse, die wohl schon bei dem Maler des 12. Jh. vorlagen, die die Übermalung im 17. Jh. vermehrt und die Restauration im J. 1900 nicht vermindert hat, ist doch das orientalisch byzantinische Vorbild hier, zumal in den beiden äußeren Gestalten, ganz unverkennbar. Die seltsame Mütze, die die Heiligen jetzt tragen, ist sicherlich aus der Kopftracht

Fig. 304. Der h. Gereon in dem Cod. theol. graec. Vindob. 336.

das Glasgemälde mit dem h. Mauritius aus Straßburg gegenüber (N. H. J. Westlake, A history of design in painted glass, London 1879, I, p. 91) und das Glasgemälde mit dem h. Georg in Chartres (P. Durand, Monographie de Notre Dame de Chartres pl. 63).

[48] H. Reiners, Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik S. 41, Taf. 7. — Dehio u. v. Bezold, Denkmale deutscher Bildhauerkunst Taf. 9. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 68.

[49] Vgl. die Abb. i. d. Gazette archéologique X, pl. 5.

[50] Ferd. de Lasteyrie, Hist. de la peinture sur verre, Paris 1853, I, p. 17.

[51] v. Hefner-Alteneck, Trachten, Kunstwerke und Gerätschaften II, Taf. 93, S. 11, Taf. 99, 102.

[52] v. Hefner-Alteneck, ebenda Taf. 99.

entstanden, die in den byzantinischen Darstellungen den Propheten zukommt — der Prophet Daniel in Mistra trägt so eine Art Haube[53] wie der h. Patroklus aus Weslarn im Provinzialmuseum zu Münster (Fig. 301).

Und sehr bezeichnend ist auch jener charakteristische hohe Gürtel, der wie eine Schärpe um die Brust geschlungen ist, wie er schon auf den Mosaiken von Hosios Lukas und im Menologium des Basilius II. vorkommt (vgl. Abb. 300 u. 306). Der Maler von Köln hat diese Schärpe, die für ihn eine ganz ungewohnte Tracht bezeichnete, mißverstanden; er hat daraus nur ein schmales, riemenartiges Band gemacht, während sie auf dem Wandgemälde in Bonn (Fig. 313) oder etwa auf dem bekannten schönen Glasfenster mit dem h. Georg aus Chartres noch ganz breit ist.

Die orientalisch-byzantinische Tradition kann nach Köln auf den verschiedentlichsten Wegen gewandert sein. Sie kann ganz sporadisch im 12. Jh. aufgetreten sein, etwa dadurch, daß byzantinische Vorbilder direkt in die Hände der Maler von St. Gereon oder ihrer Auftraggeber kamen. Wie das zugehen konnte, das lehrt uns eine heute in der Hofbibliothek zu Wien befindliche Handschrift (Cod. theol. graec. 336) eines Psalteriums, eine byzantinische Arbeit, die aber für den Bedarf des Kapitels von St. Gereon eingerichtet war; auf Bl. 1b erscheint der h. Gereon selbst in dem bekannten langen Schuppenpanzer und der Tunika darunter, mit Schild und länglichem Setzschild (Fig. 304)[54]. Es konnte ein Email oder ein Elfenbein orientalisch-byzantinischer Herkunft dem Künstler vor Augen gekommen sein wie etwa die eine der bekannten sechs Alexandrinischen Elfenbeintafeln von dem Ambo Kaiser Heinrichs II. im Münster zu Aachen. Es konnte aber auch von den eben entstandenen großen Mosaiken in Sizilien eine Skizze nach dem Norden kommen — unmittelbar nach 1154 sind die Mosaiken von Cefalu geschaffen worden.

Fig. 305. Köln, St. Gereon. Statuette des h. Gereon von dem Chorgestühl.

Die Übertragung dieses östlichen Typus nach Köln kann aber endlich auf einem ganz anderen Weg erfolgt sein. Bis zum J. 1227, in dem der Neubau des Dekagons von St. Gereon begonnen ward, stand ja doch noch der alte fränkische Kern der Anlage, der Nischenbau, der wahrscheinlich schon mit einer Empore in der Höhe des Annonischen Chores versehen war. Und dieser Polygonalbau trug, wie uns Gregor von Tours berichtet, wegen seiner bewunderungswürdigen vergoldeten Mosaiken den Namen ‚ad aureos sanctos' — zu den vergüldeten Heiligen. Diese erste Erwähnung vom Ende des 6. Jh. wird ergänzt durch den Bericht des Mönches Helinandus, der um 1220 die Passio S. Gereonis niederschrieb[55]. Er erzählt viel ausführlicher von

[53] E. Bertaux i. d. Gaz. des Beaux-Arts 3. pér. XXV, 1901, p. 371.

[54] Auf fol. 264b findet sich die Eintragung: Christianus decanus S. Gereonis Coloniensis, Rogerus scholasticus, Aegidius, cellerarius et thesaurarius, Johannes de . . . . . (?) totumque capitulum ecclesiae praedictae contulerunt hoc psalterium. Die Hs. ist im J. 1120 geschrieben. Über die Hs. vgl. Pet. Lambecius, Commentarii de bibliotheca Caesar. Vindobon. l. III, p. 36. — Frantz, Gesch. d. christl. Malerei I, S. 338. — Aldenhoven, Köln. Malerschule S. 362, Anm. 13. — Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 100. — Die Phot. verdanke ich Wilhelm Köhler.

[55] Passio S. Gereonis auctore Helinando cap. II, 19, 20: Acta Oct. V, p. 40. Die Stelle in extenso abgedruckt oben S. 137, Anm. 3. Ich möchte hier auch auf den Bericht hinweisen, den der Abt Rudolf von der im J. 1121 erfolgten Erhebung der Körper von einem der Märtyrer der thebäischen Legion gibt. Die Gewänder und Stoffe werden genau beschrieben — es scheint sich auch hier um eine orientalische, jedenfalls dem Autor unbekannte Kleidung zu handeln. Nicht unmöglich, daß auch ein Fund wie dieser die Phantasie der romanischen Künstler stark beeinflußt und etwa schon eine frühere Darstellung veranlaßt hat. Rudolphi Trudonopolitani abbatis epistola, qua corporum quatuor Coloniae Agrippinae inventio . . . . exponitur: Acta SS. oct. V, p. 58, 4. — Mon. Germ. SS. X, p. 330 (im J. 1121): Elevato ergo superiori lapide de sarcophago, post octingentos et aliquot plures armos martyrii Thebaeo-

dem herrlichen Schmuck der Kirche, die metallorum fulgore et artificii varietate dekoriert sei. Er beschreibt die kostbaren Marmorsäulen, den Glanz des Goldes, erwähnt das Strahlen der Mosaiken außen und innen und berichtet in diesem Zusammenhang wieder von dem heimischen Namen der Kirche: ad aureos sanctos. Wenn auch Helinand, dem leidigen Gebrauch der mittelalterlichen Autoren folgend, an Stelle exakter detaillierter Angaben lieber allgemeine Betrachtungen und den Versuch einer wortreichen ästhetischen Würdigung bringt, so kann doch kein Zweifel sein, daß er genaue Kunde von dem Bau hat, daß er ihn selbst gesehen hat. Seine Worte sind keineswegs nur eine Paraphrase der Stelle bei Gregor von Tours. Und nach dem Wortlaut bei beiden Autoren kann nicht unklar sein, um was für Mosaiken es sich hier handelt: um Heilige auf Goldgrund. Da aber die Kirche dem h. Gereon und seinen Genossen geweiht war, liegt es nahe, anzunehmen, daß die Patrone hier an erster Stelle auftraten. Man möchte Gereon und Gregorius an erster Stelle hier vermuten, die in der Krypta ausdrücklich nebeneinander abgebildet sind. Nach dem Bericht des Helinandus waren diese Mosaiken noch 1220 erhalten. Da das Zehneck von der fränkischen Zeit bis zum dritten Jahrzehnt des 13. Jh. auch, soweit wir wissen, keine Umwandlung erlebt hat, ist nicht einzusehen, weshalb diese dauerhafteste aller Monumentaldekorationen vorher verschwunden sein soll. Wenn nun in der 2. Hälfte des 12. Jh. ein Maler in dem Hochchor von St. Gereon vor der Aufgabe stand, die Heiligen der thebäischen Legion abzubilden, konnte er sich gar nicht dem Einfluß jener altertümlichen aus ehrwürdiger Vorzeit stammenden Heiligenbilder entziehen, die in einer der Zeit nicht mehr geläufigen Technik ausgeführt, um so höhere Bewunderung hervorrufen mußten.

Und aus der Zeichnung dieser ritterlichen Heiligen im Chor von St. Gereon wie in der Taufkapelle, die unmittelbar ausgeführt sind, nachdem die im Dekagon befindlichen Mosaiken bei dem Umbau verschwunden waren, können wir nun sogar Rückschlüsse auf das Aussehen dieser Mosaiken des 6. Jh. machen — wir müssen annehmen, daß die Heiligen jenen charakteristischen byzantinisch-orientalischen Typus gehabt haben. Das trifft im Hochchor vor allem die beiden Mantelfiguren: es ist ganz klar, daß hier jener östliche Typus zugrunde liegt — er zeigt sich gerade hier auch in den Mißverständnissen der Tracht, der Schärpe, der wunderlichen Mütze.

---

rum, inventum est in eo corpus magnum, per scapulas amplum, per pectus et brachia torosum, indutum chlamyde militari coloris purpurei, quae ampla utrinque vestis appendebat usque subter genua eius quasi tribus digitis, genus pallae non ignobilis. Super eam aliam habebat vestem breviorem, ignotam quidem nobis nomine, sed cognitum filo serico, et colore nobilioris purpureae subtus ad carnem nihilominus vestis serica, albi maxime coloris, sed tamen subrubea. Vgl. P. Joerres, Urkundenbuch des Stiftes St. Gereon S. 693.

Fig. 306. Aus dem Menologium des Basilius.

Fig. 307. Essen. Ornamentale Malereien in der Vierung der Münsterkirche.

ESSEN.

Wandmalereien in der Vierung der Münsterkirche.

Literatur: Die Bibliographie zur Baugeschichte vgl. oben S. 97. — W. Heilermann, Cosmas und Damianus, Alte Wandmalereien in der Münsterkirche zu Essen: B. J. LXXIII, S. 89, Taf. V. — Clemen, Kunstdenkmäler der Stadt u. d. Kreises Essen S. 37. — Clemen, Roman. Wandmalereien Taf. 28. — Aufnahmen und Pausen von Fr. Stummel im Archiv der Münsterkirche. Photographien im Zustande vor und nach der Wiederherstellung im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

Schon ehe die wichtigen aus dem 11. Jh. stammenden Wandgemälde im Westbau der Münsterkirche (vgl. oben S. 104) zum Vorschein gekommen waren, sind in dem östlich von der Vierung gelegenen Gewölbejoch Gewölbemalereien aufgedeckt worden, die leider nicht erhalten werden konnten; das ganze Gewölbe war in der Längsachse durch die Senkung der Münsterkirche infolge des Bergbaues gerissen und drohte herabzustürzen. Man mußte sich darauf beschränken, von den Malereien Pausen herzustellen und die erhaltenen Reste zu photographieren. Danach ist das ganze Gewölbe erneut worden, und nach der aufgefundenen Komposition hat der Maler *Friedrich Stummel* aus Kevelaer die Dekoration ergänzt. Das Gewölbe stammt wahrscheinlich von dem Umbau, der um die Mitte des 12. Jh. stattfand. Die Kirche hatte unter der 23. Äbtissin Ermentrud (1140—1148) schwer zu leiden gehabt. Nach der Mitte des Jahrhunderts sind vermutlich Querschiff und Chor mit romanischen Gratgewölben versehen worden. Die Zeitansetzung der Wandmalereien würde ganz gut dazu passen; sie scheinen, soweit man nach den Photographien der Reste schließen kann, jünger gewesen zu sein, als die zu Schwarzrheindorf und Brauweiler, doch gehören die Figuren ihrem ganzen Stil nach noch mit diesen zusammen und stellen sowohl den Malereien in Bonn, Boppard und Limburg, wie den Gemälden im eckig gebrochenen Stil in Köln gegenüber eine frühere Stufe dar[1].

Die Malereien waren hier, wie Heilermann berichtet, in gelben Umrißlinien aufgetragen, auffällig weder in Rot noch in Schwarz; die Gewänder waren meistens rot, die unbedeckten Körperteile gelb, der Hintergrund blau. Ein braunes beiderseits rot eingefaßtes Band umgab die einzelnen Felder des rippenlosen Kreuzgewölbes nach innen. Die Photographie zeigt dann deutlich einen breiten Bortstreifen als Einfassung des Grundes: es ist wohl anzunehmen, daß dieser ursprünglich grün war, wie im 12. Jh. ganz

[1] W. Heilermann i. d. B. J. LXXIII, S. 98, setzt die Malereien gleichzeitig und noch etwas jünger als die von St. Maria-Lyskirchen (1280) an. Er verweist dabei auf das Datum 1265, in dem die Kirche im Inneren durch Brand zerstört gewesen sei, nachdem sie schon Jahre vorher sehr baufällig war und dem Einsturz drohte (Urkunde vom J. 1246, in der der Erzbischof von Köln um Almosen für den Wiederaufbau der dem Einsturz drohenden Kirche bittet: Lacomblet, Urkundenbuch II, p. XVIII). Das Datum von 1265 wird verschieden überliefert, am wahrscheinlichsten ist die Zahl 1275 (Seemann, Die Äbtissinnen von Essen: Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen V, S. 33). Dieser Umbau kann aber das gesamte Gewölbe nicht berührt haben, selbst bei einem Dachbrande haben die schweren romanischen Gratgewölbe den besten Schutz gegeben. Für die Datierung entscheidet hier allein die stilistische Untersuchung.

Fig. 308. Essen. Gewölbemalereien in der Vierung vor der Erneuerung.

allgemein. Außer den figürlichen Malereien waren auch die Ornamente der anschließenden Schildbögen und der Gurtbögen erhalten, die gleichfalls aber ziemlich frei wiederhergestellt worden sind (Fig. 307). Nach HEILERMANNS Beschreibung deckte den südlichen und den nördlichen Schildbogen ein gelbes, blaugeziertes Dreiblatt auf braunrotem Grunde (Fig. 307, 1), das von zwei gelben Streifen eingefaßt wird. Reichere Pflanzenformen zieren den östlichen und westlichen Schildbogen (1), ebenfalls auf rotem Grunde. Auf der nach Osten gekehrten Vertikalfläche des westlichen Schildbogens entdeckte man unmittelbar vor dem Abbruch den hier (2) wiedergegebenen Blattfries.

Fig. 309. Essen. Ausschnitt aus den Gewölbemalereien in der Vierung.

Der Gurtbogen endlich trug, wie die vier erhaltenen Bruchstücke zeigen, ein fortlaufendes Blattornament, dessen Ranken, stellenweise von verzierten Bändern zusammengefaßt, phantastische Tierfiguren kreisförmig umrahmen. Das Blattwerk ist von starken schwarzen Linien umzogen, während die Figuren selbst nur in Farben ohne Konturen gegeben sind. Demzufolge sind die im Inneren der Silhouette laufenden Körperlinien durch leichte Schattierung angedeutet. Die Figuren scheinen rot gewesen zu sein. Erkennbar sind ein Greif, zwei ineinander gezwungene geflügelte zweifüßige Tiere mit Schlangenleib, endlich ein Tier, dessen Vorderfüße allein erhalten sind. Mit diesen figürlichen Feldern wechseln sehr reiche und schöne aufrechtstehende Palmetten mit üppig entfalteten symmetrischen Blättern (3 u. 4).

Der Stoff der Gewölbemalereien ist der Geschichte der Heiligen Cosmas und Damianus entlehnt, die als Patrone der Münsterkirche neben der Jungfrau Maria auftreten, und deren Reliquien die Kirche bewahrt; ihre lebensgroßen Holzfiguren stehen am Eingang des Chores[2]. Die vier Gewölbefelder enthalten die folgenden Darstellungen:

1. Südseite: Die Heiligen werden ins Meer geworfen.
2. Westseite: Sie werden ins Feuer geworfen.

---

[2] THEOD. RAY, Animae illustres Juliae, Cliviae etc. XXVI. sept. — Acta Sanctorum sept. VII, p. 458. — CLEMEN, Kunstdenkmäler a. a. O. S. 9, 35, Abb.

3. Nordseite: Sie werden, an Kreuzen hängend, gesteinigt und mit Pfeilen beschossen.

4. Ostseite: Sie werden enthauptet.

Die Überlieferungen über die Legende der Heiligen erzählen, daß Cosmas und Damianus zur Zeit der Kaiser Diocletian und Maximian, im Christentum erzogen, in Ägea in Cilicien als Ärzte gewirkt, und daß sie zusammen mit ihren drei Brüdern Anthimus, Leontius und Euprepius durch den Präfekten von Cilicien, Lysias, am 27. September 287 oder 290 enthauptet worden sind[3].

Die vier Felder enthalten aus der ganzen Legende nur die Darstellung des Martyriums[4]. Lysias hat die Festnahme der beiden berühmten Ärzte befohlen, die angeblich das Volk in der Stadt verleiten, die Götter zu mißachten.

1. Südseite: Die Heiligen werden ins Meer geworfen[5]. In der oberen Hälfte des Feldes ist in der Mitte in bewegten Wellen ein Schiff dargestellt, in dem sich drei Männer befinden, einer im Vorderteil sitzend, ein zweiter das Ruder führend, der dritte mit nach unten gebeugten Händen und hier scheinbar im Kampf mit einer anderen Figur beschäftigt. Von oben naht sich die Gestalt eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln, den Zwickel des Gewölbefeldes füllend, die Arme zur Rettung nach unten über das Wasser ausstreckend. Im äußeren Zwickel des Feldes links sind noch die unteren Hälften zweier Einzelfiguren sichtbar, vielleicht die milites, die vom Lande aus die Szene beobachten. Der Maler hat dann den Vorgang frei ergänzt, in die rechte Ecke das friedlich wieder seiner Wege wandelnde heilige Paar gesetzt und in die Mitte einen erregten Boten, der von diesem Wunder die Nachricht bringt.

2. Westseite: Die Heiligen werden ins Feuer geworfen[6]. Da die Aufforderung, den Göttern zu opfern und den Christenglauben abzuschwören, mit Verachtung von den Heiligen beantwortet wird, werden sie in das Feuer geworfen (nach der Version der Acta in einen Ofen).

In der Mitte des Feldes ist um drei Stufen erhöht ein halbrunder Ofen angebracht, in dessen Öffnung der eine Heilige und der Oberkörper des anderen sichtbar sind. Die beiden Heizer, die mit ihren gabelförmigen Stangen das Feuer schüren sollten, weichen mit dem Ausdruck des lebendigsten Entsetzens von der Mitte zurück. Vor den Stufen sind drei Gestalten niedergeschmettert, alle mit abgewandten Köpfen, die eine im Vordergrunde windet sich mit dem Ausdruck der höchsten Qualen. Nach der Legende verschwinden die Heiligen durch einen Spalt, das Feuer schlägt aus dem Ofen heraus und ergreift die Umstehenden. Die beiden äußeren Zwickel sind wieder mit Gestalten gefüllt. Zur Linken sitzt auf dem

---

[3] Vgl. im allgem. zu den beiden Heiligen: Jacobus a Voragine, Legenda aurea, Ausg. v. 1846, p. 636. — Mich. Melga, Leggenda dei ss. Cosma e Damiano, Napoli 1857. — B. Mezzadri, Disquisitio historica de ss. mart. Cosma et Damiano, in qua ss. martyrum acta continentur, Rom 1747. — Eug. Müller, Note sur les caractéristiques des ss. Cosme et Damien: Mém. de la soc. acad. de l'Oise XIV, 1891, p. 702. — Surius, Vitae Sanctorum, 1618, IX, p. 279. — Stiltingus, De SS. Cosma, Damiano, Anthimo, Leontio et Euprepio mart. comment. praev. i. d. Acta SS. Bolland. 1760, sept. VII, p. 428—479. — Weiteres bei Stadler u. Heim, Vollständiges Heiligenlexikon I, S. 675. — Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon III, S. 1152. — Analecta Bollandiana I, 1882, p. 582. — E. B. Birk, Cosmas and Damian: Dictionary of christian biography I, p. 690. — Fernere Lit. bei Chevalier, Répertoire des sources historiques du moyen âge I, p. 1055.

[4] Die Passio ss. Cosmae et Damiani ist in vier verschiedenen Versionen überliefert. 1. bei Mombritius, Sanctuarium I, p. 210. — Acta SS. Sept. VII, p. 471. — 2. i. d. Acta SS. Sept. VII, p. 473. — 3. bei Surius, De prob. Sanctorum historiis VII, p. 722 (ed. 1581). — Acta SS. Sept. VII, p. 474. — 4. i. d. Analecta Bollandiana VIII, p. 151. Vgl. über die Ausgaben Bibliotheca hagiographica latina ed. soc. Bolland. I, p. 297. Supplement (Brüssel 1911), p. 83. Dem Maler stand offenbar der Text der Acta altera vor Augen, doch finden sich auch mancherlei Andeutungen, daß ihm die Acta tertia nicht unbekannt waren.

[5] Acta altera SS. Cosmae, Damiani, Anthimi etc.: Acta SS. VII. Sept. p. 471 c. 4: Tunc alligaverunt omnes milites catenis et ducebant, ut mitterent eos in mare .... Et milites tenentes eos, iactaverunt in mare. Confestim autem angelus Domini stetit secus illos et dirupit vincula eorum et eiecit eos intactos.

Die Acta tertia fügen hinzu: Milites vero venerunt et nuntiaverunt praesidi quod viderunt.

[6] Acta altera c. 7: Praeses .... iussit ligna sicca afferri et accendi ignem copiosum et in eundem eos mitti. Ministri autem, quod eis praeceptum fuerat, fuerunt cum festinatione et miserunt eos in ignem. Steterunt autem beati martyres in medio ignis psallentes et dicentes: .... Mitte nobis, Domine, adiutorium .... Ita autem eis orantibus statim terraemotus factus est magnus: et flamma exiliens combussit multitudinem gentilium astantium. Martyres autem intacti exierunt ab igne, ita ut nec capillus eorum tactus esset ab igne: et sic steterunt in conspectu omnium. Dazu die Acta tertia: .... ministri miserunt in ignem. Illi autem ambulabant in medio fornacis sicut in paradiso exultantes et dicentes .... Statim nutu Dei egressa est flamma et combussit plurimos impiorum et mortui sunt. Sancti vero illaesi.

Richterstuhl der Präfekt Lysias, mit der erhobenen Rechten einen Befehl erteilend, hinter ihm ein Diener, auf der anderen Seite erscheint eine Gruppe von vier Männern in lebhafter Disputation über den Vorgang in der Mitte.

3. Die Heiligen werden gekreuzigt[7]. In der Mitte des Feldes erscheinen an zwei cruces commissae gebunden die Heiligen, weit über die Köpfe der Menge, die den unteren Raum des Gewölbes erfüllt, hinwegragend. Voll feierlicher Ruhe schauen die beiden, deren nackte Oberkörper mit rückwärts gelegten Armen an die Kreuzesbalken gefesselt sind, auf die Menge herab. Unten steht in freier Symmetrie in reicher und leidenschaftlicher Bewegung eine Reihe von Gestalten, zu oberst zwei, die mit Steinen nach den Heiligen werfen; der eine zur Linken hat diese Steine in seinen kurzen Mantel gefaßt, den er wie eine Schürze aufgenommen hat. Unten sind drei Schützen sichtbar, von dem vierten zur Rechten

Fig. 310. Die Gewölbemalereien in der Vierung nach der Erneuerung.

[7] Acta altera c. 3: Tunc iratus Lysias praeses iussit crucifigi et a multitudine lapidari. Beatos vero Antimum, Leontium et Eupreprium flagellatos in carcerem duci. Quaestionarii vero crucifixerunt sanctos Cosmam et Damianum. Mittebat autem populus super eos lapides: et ipsi lapides super eos redibant. Videns itaque praeses ministros plagatos, amplius furore accensus, iussit quattuor milites venire et sagittare viros illos. Sanctos vero Antimum, Leontium et Euprepium iussit de carcere eiectos iuxta crucem astare. Emissis autem sagittis non eos contigerunt: nam sagittae super mittentes revertebantur.

Die Acta tertia fügen hinzu: Sagittae vero conversae interfecerunt plurimam multitudinem virorum ac mulierum, ita ut fluvius sanguinis videretur currens in eo loco.

noch ein Bogen. Der eine am Fuße des rechten Kreuzes ist gerade im Begriff zu schießen, der andere, der eben den Bogen abgeschossen hat, weicht erschrocken zurück, der dritte zur Rechten hält sich mit beiden Händen den Kopf. Nach dem Bericht der Acta fallen die Pfeile auf die Schießenden zurück. Das ist hier mit großer Lebendigkeit dargestellt. In der linken Ecke wiederum zwei Zuschauer.

4. Die Hinrichtung der Heiligen[8]. Ganz zur Linken sitzt auf seinem Richterschemel, hier ganz deutlich sichtbar, die Linke auf das Knie gestützt, Lysias, die linke Hand mit einem Befehl erhebend, hinter ihm ein Diener. In der Mitte werden die beiden Heiligen enthauptet. Der Kopf des einen Heiligen rollt schon vorn am Boden, und der Henker, der ihm den Kopf abgeschlagen, säubert eben sein blutiges Schwert mit dem aufgenommenen Leibrock vom Blute. Der andere Heilige kniet mehr nach rechts, und der Henker steht über ihn gebeugt mit erhobenem Schwert bereit, ihm das Haupt abzuschlagen. Von oben schwebt, wiederum den Zwickel füllend, ein großer Engel herab, der die Seele des Heiligen, die in der Gestalt eines kleinen Kindes erscheint, mit beiden Händen aufnimmt. In der rechten Ecke endlich erscheinen noch die Füße einer Figur, die nicht ganz erkenntlich ist.

---

[8] Acta altera c. 9 u. 10: Intuitus autem haec praeses et videns se victum in omnem virtutem suam, coepit male torqueri et iussit capita eorum gladio amputari. Statimque suscipientes eos spiculatores, perduxerunt ad locum, ubi futura erat consummatio eorum. Euntes autem martyres tamquam ex uno ore laudantes Deum dicebant: .... Et haec dicentes beati martyres extenderunt manus suas ad caelum et orantes intra se dixerunt Amen. Accendentes autem spiculatores absciderunt gladiis capita eorum et sic in tranquillitate et pace tradiderunt Deo animas suas, recipientes a Salvatore coronam victoriae. Passi sunt autem gloriosi martyres Cosmas, Damianus, Antimus, Leontius, Euprepius in civitate Aegea Quinto Cal. Octobres.

Die Acta tertia setzen hinzu: Tum piae mentis homines rapuerunt corpora eorum omnibusque rite gestis sepelierunt eos.

Fig. 311. Bonn. Das große Stadtsiegel aus dem 13. Jh. mit der Münsterkirche.

BONN.

Wandmalereien in der Münsterkirche.

Literatur.

Stieglitz, Von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820. — C. Fr. v. Wiebeking, Theoretisch-prakt. bürgerliche Baukunst, München 1821, II, S. 13. — J. Gailhabaud, Monuments anciens et modernes II. — S. Boisserée, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein II, S. 21, Taf. 56. — Das Münster zu Bonn: Schorns Kunstblatt XIV, 1833, Nr. 59. — E. Grille de Beuzelin, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne, Blois 1824, p. 23. — Fergusson, History of architecture II, p. 26. — E. Förster, Denkmale deutscher Baukunst II, 2, S. 31. — Faber, Konversationslexikon f. bildende Kunst II, S. 227. — Lübke, Geschichte d. Architektur, S. 248. — Ders., Geschichte der deutschen Kunst, S. 176. — F. N. M. Eyck van Zuylichem, Notices sur quelques églises romanes à Maestricht, Liège, Ruremonde et Neuss, Utrecht 1867. — Springer, Baukunst des Mittelalters, 1854, S. 105. — Ders., Handbuch der Kunstgeschichte II, S. 136. — Kugler, Kleine Schriften II, S. 118, 192, 196, 204. — v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters S. 243, 478. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste IV, S. 134. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 86. — Otte, Geschichte der roman. Baukunst S. 156, 203, 368, 387. — Ders., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, S. 65. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 202. — G. Kinkel, Die rheinische Kirchenbaukunst des XIII. Jh. im Kölner Oberstift: Lersch, Niederrheinisches Jahrbuch 1844, S. 312, 325. — Dehio u. v. Bezold, Kirchliche Baukunst I, S. 484, 493, 566, 572. — Gerhard v. Are, Erbauer des Bonner Münsters: Lersch, Niederrheinisches Jahrbuch 1843, S. 219. Abgedruckt im Bonner Archiv II, S. 25. — Die römische Basilica zu Bonn: Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins II, S. 65, abgedruckt im Bonner Archiv III, S. 41. — von Quast i. d. B. J. X, S. 197. — Ders., Über die Münsterkirche in Bonn: B. J. LXXXV, S. 139. — Zur Baugeschichte der Münsterkirche: Ann. h. V. N. XXV, S. 266. — Zwei Actenstücke zur Geschichte d. Münsters: Ann. h. V. N. XLV, S. 169. — Rich. Pick, Zur Geschichte der Münsterkirche in Bonn: Ann. h. V. N. XLII, S. 71—119. — Ders., Zur Geschichte des Bonner Münsters: Bonner Zeitung 1869, Nr. 52, 54, 65, 67, 79, 80, 92, 93, 164, 167, 168, 173, 174, 194. — Zur Geschichte des S. Cassiusstiftes: Rheinische Geschichtsblätter II, S. 353. — E. aus'm Weerth: Die Münsterkirche zu Bonn: Bonner Festschrift 1868. — Ders., Kunstdenkmäler des christl. Mittelalters in den Rheinlanden. Text II, S. 42. — J. A. Klein, Rheinreise mit architekt. u. histor. Zusätzen von v. Lassaulx, S. 205, 483. — Rinklake,

Vortrag über die Restauration der Münsterkirche, Bonn 1874. — J. Nöggerath, Die Bausteine der Münsterkirche zu Bonn: Lersch, Niederrh. Jahrb. f. Geschichte, Kunst u. Poesie 1843, S. 209. — Ebenda, S. 217: Der Kreuzgang des Bonner Münsters. — Binterim u. Mooren, Die alte und neue Erzdiözese Köln I, S. 78, 92, 418. — Hundeshagen, Stadt Bonn, S. 71—108. — [Velten], Beiträge zur Geschichte der Kirchen und Klöster der Stadt Bonn, Bonn 1861. — v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius III, Bd. XIV, S. 276. — Maassen, Geschichte der Pfarreien des Dekanats Bonn I, Köln 1894, S. 13, 102 ff. — F. Hauptmann, Führer durch Bonn, 1900, S. 31. — C. Hauptmann, Der Kreuzgang im Zusammenhang mit der Baugeschichte der Münsterkirche: 15 Aufsätze in der Deutschen Reichszeitung Juni—August 1811 (zusammenfassende Arbeit von demselben in Vorbereitung). — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 49. — Eingehend mit Literatur: Clemen, Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn S. 56.

Über die Wiederherstellung: Deutsche Bauzeitung IV, S. 181. — Centralblatt der Bauverwaltung VI, S. 341. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt Bonn, S. 92. — E. aus'm Weerth in der Bonner Zeitung v. 11. Aug. 1900. — C. Hauptmann in der Deutschen Reichszeitung v. 19. u. 26. März 1900. — Schalkenbach, Wiederherstellung des Münsterkreuzgangs: Jahresber. d. rhein. Provinzialkommssion XVII, 1913, S. 11. — Ders. i. d. Denkmalpflege 1913, S. 81.

Über die Malereien: J. Schulz, Die dekorative Ausschmückung der Münsterkirche zu Bonn, Bonn 1886. — Über die Ausstattung des Münsters: Organ für christl. Kunst XV, S. 176. — August Rinklake, Das Bonner Münster und seine innere Ausstattung: Vortrag, Bonn 1875. — [Neu], Führer durch die Münsterkirche zu Bonn, Bonn 1895. — Fr. Schneider, Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien im Münster zu Bonn: Zeitschr. f. christl. Kunst I, S. 443. — Clemen im 6. Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz 1901, S. 64, u. i. d. B. J. CVII, S. 341. — Ders., Die Kunstdenkmäler der Stadt und des Kreises Bonn, S. 92 ff. — Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande Taf. 29—31. — Pausen und Aquarellkopien von Aug. Martin (darnach unsere Abb.) leider, soweit sie die romanischen Malereien betreffen, durchweg ergänzt, im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz, ebenda 10 Photographien vor der Wiederherstellung von Emil Koch v. J. 1889.

Baugeschichte.

Die alte Kirche der Märtyrer Cassius und Florentius, die in Bonn bereits im J. 788 erwähnt wird, und bei der schon in dieser Zeit ein Kloster bestand[1], fiel wohl vollständig dem Normanneneinbruch im J. 881 zum Opfer[2]. Das einzige, was von ihr erhalten ist, sind die fränkischen Memoriensteine, die zum Teil unter den Säulen der jetzigen Krypta vermauert aufgefunden sind[3].

Von einem Neubau ist dann zwei Jahrhunderte hindurch nicht die Rede, doch unter Kaiser Otto I. und Erzbischof Bruno von Köln stand die Bonner Kirche in hohem Ansehen. Erzbischof Bruno vermacht ihr in seinem Testament verschiedene Kostbarkeiten an Gold und Gewändern[4]. Ein vollständiger Neubau entsteht dann in der ersten Hälfte des 11. Jh. zu der Zeit, als in Köln St. Ursula und St. Maria im Kapitol emporwuchsen. Der Bau war eine dreischiffige flach gedeckte Anlage mit zwei Chören von gewaltigen Dimensionen, fast die ganze Länge der heutigen Kirche einnehmend. Noch heute gehören ihm an die Krypta bis auf den Ostteil, das Chorhaus bis zu dreiviertel Höhe der Außenmauern und endlich der ursprünglich halbrunde Westchor mit den beiden Rundtürmen.

Der weitere Ausbau und eine bedeutende Erweiterung erfolgte dann gegen die Mitte des 12. Jh. unter dem gewaltigen Propst Gerhard von Are, 1126—1169. Der mächtige und baulustige Propst erweiterte

[1] Die Kirche wird schon im ältesten Codex traditionum genannt (Perlbach im Neuen Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde XIII, S. 156, Nr. 12, 14, 27, 33). Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt Bonn S. 56.

[2] Annales Fuldenses: Mon. Germ. SS. I, p. 394: Bunnam civitatem cum aecclesiis et aedificiis incenderunt. Gesta Treverorum c. 27. Nach einer späteren Überlieferung a. d. J. 1629 (Binterim u. Mooren, Die alte und die neue Erzdiözese Köln I, S. 92; vgl. B. J. I, S. 13) wurde 883 das Kloster in ein Kanonikatstift umgewandelt.

[3] Kraus, Christliche Inschriften in den Rheinlanden II, Nr. 504, 505, 507. — Clemen, Kunstdenkmäler S. 106 m. Abb.

[4] Ruotgeri vita Brunonis: Mon. Germ. SS. IV, p. 274. Vgl. eingehend Schroers, Das Testament Erzbischof Brunos: Ann. h. V. N. XCI, S. 109; XCIII, S. 187.

die Anlage nach Osten, indem er den Chor und darunter die Krypta hinausrückte, die nun zwei neue viereckige Osttürme flankierten. Gleichzeitig wurde der Kreuzgang und das Kapitelhaus neu angelegt. Der Bau war wohl schon 1143[5] unternommen und um 1152 vollendet. Ein genaueres Datum gibt das Fragment einer Kalksteinplatte, die ursprünglich auf dem Hochchor unter den Steinplatten des Fußbodens erhalten war, bei der letzten Restauration aber verschwunden ist. Nach dem Tagebuch des Stifts-Kanonikus Simon von Arwilre (vom 4. August 1463) ergänzt, lautet die Inschrift[6]:

[R]EGNANTE KUONRADO II [!].
[SEDIS PROVISOR GERARDUS] NOBILIS HUIUS
[HOC SATIS IN MELIUS STRUXI]T ET AUXIT OPUS
[IN LAUDES QUORUM SOLVIT] TOT VOTA LABOR[UM]
[SANCTI THEBAEI PROPICIENTUR EI].

Nach der ganzen Fassung handelt es sich hier um eine weltliche Inschrift, die nur bei Gelegenheit der Vollendung des Baues eingefügt sein kann und nur in diesem Zusammenhang verständlich ist. Da für den Bau und die Erweiterung hier ausdrücklich die Regierungszeit Konrads III. angegeben ist, der schon im J. 1152 starb, so würde damit ein äußerster Termin der Vollendung mit dem J. 1152 gegeben sein. Damit würden auch die baugeschichtlichen Beziehungen mit Schwarzrheindorf stimmen. Man möchte annehmen, daß das dort am frühesten konsequent angeschlagene Motiv der Zwerggalerie bei der benachbarten Stiftskirche bewußte Nachahmung gefunden habe, und die Kirche von Schwarzrheindorf ist erst 1151 vollendet. Auch die Neuordnung der sämtlichen Kanonikatsstellen, die 1150 durch den Erzbischof Friedrich festgesetzt wird, bezeugt wohl den Abschluß des Baues in dieser Zeit. Diese Inschrift gibt eine genauere Zeitbestimmung, als die Bleitafel aus dem Grabe Gerhards von Are[7] und der jetzt noch im Westchor befindliche Denkstein, der ursprünglich über dem Eingang zur Cyriacuskapelle eingemauert war, der auch erst nach dem Tode des großen Kirchenerbauers eingefügt sein kann[8].

Der von dem Propst Gerhard begonnene Umbau findet dann erst nach einer Pause von mehreren Jahrzehnten seine Fortsetzung. Das Gerhardsche Chorhaus war durch ein Kreuzgewölbe überspannt worden, das in den Ecken auf Pfeilervorlagen ruhte. Gleichzeitig aber war, wie die Außenarchitektur

---

[5] Urk. von 1143 u. 1145 bei GÜNTHER, Cod. diplom. Rheno-Mosellanus I, p. 297, Nr. 139. Vgl. LERSCH i. Niederrhein. Jahrbuch f. Geschichte u. Kunst 1843, S. 229.

[6] R. PICK i. d. Bonner Zeitung 1869, Nr. 168. — B. J. LXXVIII, S. 237. — KRAUS, Inschriften II, Nr. 511, IV. Unvollständig erhalten in dem Codex traditionum der Bonner Münsterkirche in Halle (Neues Archiv d. Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde XIII, S. 169. — Vgl. WIEDEMANN i. d. B. J. LXXXV, S. 139). Die abweichenden Lesarten bei KRAUS a. a. O. — CLEMEN, Kunstdenkmäler S. 89.

[7] Im Westchor befindet sich auf der Nordseite über der Türe zum Turme in eine Holztafel eingelassen eine 47 × 18,5 cm große Bleitafel aus dem Grabe Gerhards von Are mit der Inschrift:

ANNO INCARNATIONIS DOMINICE MCLXVIIII. POSITUM EST CORPUS GERHARDI PREPOSITI IN HOC LOCULO, QUI ECCLESIAM MULTIS EDIFICIIS ET LUMINIBUS DECORAVIT ET PREDIIS DITAVIT ET CORPORA SANCTORUM MARTYRUM TRANSTULIT EISQUE ORNAMENTA MULTA CONTULIT. HIC ARE CASTELLO NOBILITER NATUS, NOBILIUS VIXIT. MISERERE CHRISTE SERVI TUI. AMEN.

Die erst nach 1702 gefertigte Umschrift der Tafel lautet: TABULA PLUMBEA INVENTA IN SARCOPHAGO GERARDI A SAYN, HUIUS OLIM COLLEGIATAE ET ARCHIDIACONALIS ECCLESIAE SAECULO XII. PRAEPOSITI ET RESTAURATORIS, CUIUS OSSA IN SACELLO S. CYRIACI, ECCLESIAE CONTIGUO, REQUIESCUNT. ERECTO IBIDEM EPITAPHIO INSCULPTUM ERAT: ‚GERARDUS COMES SEYNENSIS ET ARCHIEPISCOPUS COLONIENSIS'. POSTREMO HOC TITULO CONDECORATUS OB SUI ELECTIONEM AD CATHEDRAM ARCHIEPISCOPALEM COLONIENSEM, QUAMVIS EANDEM, FRIDERICO II. CEDENS, NUNQUAM ASCENDERIT. Vgl. HÜPSCH, Epigrammatographia II, Nr. 1637. — LERSCH i. Niederrhein. Jahrbuch I, 1843, S. 243. — E. AUS'M WEERTH i. d. Bonner Festschrift 1868, S. 14. — PICK i. d. Bonner Zeitung 1869, Nr. 54. — MAASSEN, Dekanat Bonn I, S. 41, Anm. 4; S. 135, Anm. I. — KRAUS, Inschriften II, Nr. 511, III. — CLEMEN a. a. O. S. 90.

[8] Auf der Südseite des Westchores über der Türe zum Turme eingemauert ein 1,06 × 0,51 m großer Denkstein aus dem 12. Jh., ursprünglich über dem Eingang zur Cyriakuskapelle eingemauert, mit der Inschrift:

NEMO PRIORUM TANTA RESTRUXIT QUANTA GERARDUS
NOBILIS ORTU, CLARIOR ACTU, GLORIA STIRPIS,
MUTAT OPES, NON PONIT OPES, DUM TALIA CONDIT,
ATRIA CLAUSTRI, MENIA TEMPLI PLENA DECORE.
QUOD FUIT ARTUM, CONSTRUIT AMPLUM, SORDIDA
MUNDANS,
DUM NOVA CONFERT, FUNDITUS AUFERT APTA RUINE,
USIBUS APTUM QUIDQUID INEPTUM PERFICIT OMNE,
GRATIA CHRISTI CONFERAT IPSI PREMIA REGNI.

HÜPSCH, Epigrammatographia II, Nr. 1637. — E. AUS'M WEERFH i. d. Bonner Festschrift 1868, S. 14. — PICK i. d. Bonner Zeitung 1869, S. 54. — MAASSEN, Dekanat Bonn I, S. 41. — KRAUS, Inschriften II, Nr. 511, II. — CLEMEN a. a. O. S. 89.

des Chorhauses beweist, auch der westliche Teil des Langchores in der gleichen Weise eingewölbt worden. Ein Umbau des Chorhauses begann dann wohl noch in der zweiten Hälfte des 12. Jh., vielleicht im letzten Jahrzehnt, und im Anschluß daran ein völliger Neubau des Querschiffes, das mit polygonalen Querarmen angelegt ward. Der südliche Querarm schnitt unvermittelt in die kurz vorher erst vom Propst Gerhard angelegten Kreuzgänge ein. An Stelle der alten Gratgewölbe des Gerhardschen Baus werden jetzt im Chor Rippengewölbe eingezogen. Reiche Dienstbündel im Querschiff tragen die Schildbögen und die Rippen, die durchweg das Rundstabprofil zeigen. Offenbar war gleichzeitig auch ein Neubau des ganzen Langhauses im Anschluß an dieselbe Form geplant, denn auch der Westchor wird in derselben Zeit in entsprechenden Formen umgeändert und im Innern ähnlich dem Abschluß der beiden Kreuzarme polygonal gestaltet.

Das so von Westen und von Osten gleichzeitig begonnene Projekt zum Neubau des Langhauses wird aber nicht durchgeführt. Es kommt wieder eine Stockung in den Baubetrieb. Um das J. 1200 hatte Bonn bei den Kämpfen zwischen den Anhängern Philipps von Schwaben und Ottos IV. vielfach zu leiden. In den J. 1198 und 1205 wurde die Stadt zum Teil eingeäschert[9]. Vor allem der Westchor hatte schwere Beschädigungen erfahren. Als man nun in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. den Bau wieder aufnahm, war eine neue Zeit heraufgezogen, die eine freiere und luftigere Gestaltung des Langhauses forderte, eine bedeutendere Scheitelhöhe der Bogen und der Gewölbe, eine weitere Spannung der Arkaden, eine größere Durchbrechung des Obergadens. So entsteht unter dem Propst Oliverius (1205—1224) der Neubau des Langhauses, eine der reichsten Schöpfungen des rheinischen Übergangsstiles mit einzelnen höchst gewagten Fenstermotiven im Obergaden. In dem Obergaden wird das Triforium durch den ganzen Bau durchgeführt. Zum ersten Male treten im Äußeren als sichtliche Lehnwörter in der deutschen Architektursprache die französischen Strebebögen auf. Nach einer Notiz des Cäsarius von Heisterbach, der um 1221 schrieb[10], war der Bau in diesem Jahre wahrscheinlich noch im Gange.

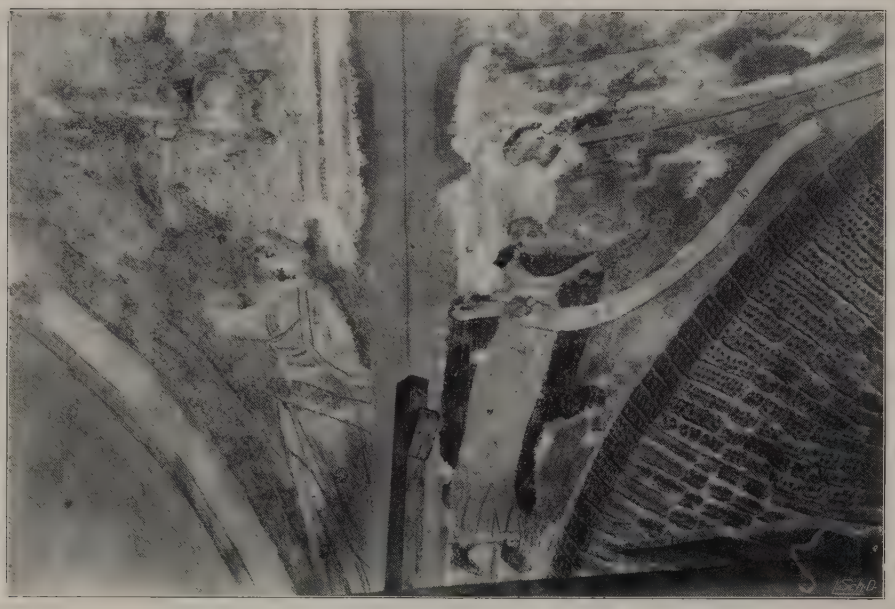


Fig. 312. Bonn. Gewölbezwickel mit Prophetenfiguren im Chor (nach Phot.).

Die Malereien.

Das Münster war am Ende des 17. Jh. und am Anfang des 18. Jh., nachdem es bei dem Bombardement Bonns im J. 1689 schwer beschädigt worden war, im Inneren einer langsamen aber gründlichen Umwandlung

[9] Chronica regia Coloniensis ed. Waitz p. 275. — Annales max. Colon. ad a. 1198 u. 1205: Mon. Germ. SS. XVII, p. 807, 821. — Reineri Annales Leodienses: Mon. Germ. SS. XVI, p. 654.

[10] Caesarius Heisterbac., Dialogus miraculorum VIII, 65, ed. Strange II, S. 136. Vgl. Al. Kaufmann i. d. Ann. h. V. N. XLVII, S. 142. — Lersch, Niederrhein. Jahrbuch 1843, S. 283. — Bonner Archiv III, S. 2. Es ist allerdings zweifelhaft, ob Cäsarius hier von seiner Zeit spricht. Er berichtet über die Auffindung von Leibern der Märtyrer in der Zeit, als die Kirche in Bonn baulich erneuert wurde. Das kann sich auch auf die am 2. Mai 1166 erfolgte feierliche Erhebung der Leiber der hh. Cassius, Florentius und Mallusius beziehen (Acta SS. Oct. V, p. 16, 28, 47).

Fig. 313. Bonn. Die Madonna zwischen den hh. Cassius und Florentius (nach Pause).

und Neuausstattung unterworfen worden. Der grauweiße schmutzige Anstrich, der die Wände bedeckte, bei dem nur die Architekturteile und die Einfassung der Portale und der Fenster durch einen dunkleren Ton hervorgehoben waren, stammte, wenn auch wiederholt erneuert, aus dieser Zeit. Während am Ende des 19. Jh. in den J. 1883 bis 1889 unter der Leitung des Architekten *Franz Schmitz* das Münster im Äußeren wiederhergestellt worden war, wandte man sich 1887 dem Inneren zu und begann sofort mit einer Untersuchung des Mauerwerkes und der Gewölbe, an denen viele Schäden auszubessern waren. Die

alte Tünche wurde abgekratzt. Bei diesen 1887 und 1888 ausgeführten Ausbesserungen, die unter der Leitung von *Franz Schmitz* vorgenommen wurden, fanden sich umfangreiche Spuren von Wandmalereien, sowie höchst bedeutsame Reste einer spätromanischen Dekoration, die durch eine Reihe von einzelnen Bildern aus dem 14. und 15. Jh. wieder durchbrochen war. Nachdem bei der ersten Abkratzung der Tünche die Malereien schon ziemlich beschädigt worden, ist die weitere Behandlung durch den Maler *August Martin* erfolgt, der für die neue Innenausmalung in Aussicht genommen war. Unter seiner Leitung sind zwar von den aufgefundenen romanischen Darstellungen Pausen und zum Teil auch farbige Kopien angefertigt worden, der Maler hatte aber sein Programm für die neue Ausmalung schon fertig im Kopf, so daß es ihm nicht möglich schien, die alten Malereien selbst nur ausretuschiert und ausgetupft in diesem Rahmen zu erhalten. Er ist zu dem Kompromiß übergegangen, den allerdings vielfach beschädigten Putz gänzlich herunter zu schlagen, die Wände neu zu putzen und darauf die alten Malereien in Keimschen Mineralfarben nach den Pausen neu aufzutragen. Diese Kopien folgen aber nur in den großen Umrissen und in der Gesamthaltung der Figuren den alten Originalen und geben in der Farbe, in der Technik und in allem, was ein feineres Erfassen des individuellen Stiles der romanischen Monumentalmalerei betrifft, zumal in der Zeichnung der Köpfe, nur eine ziemlich oberflächliche modern manierierte Nachbildung. Sowohl die romanischen wie die gotischen Malereien weisen gleichmäßig die rosigen gesunden Rundköpfe auf, genau wie die modernen Malereien, mit denen der Maler den ganzen Chor geschmückt hat.

Fig. 314. Bonn. Wandgemälde im südlichen Kreuzarm (nach Pause).

Die alten Malereien im Chor sind scheinbar sicher zu datieren. Zwischen den von dem Gerhardschen Bau stehen gebliebenen Gewölben des Chorhauses und den beiden anschließenden Rippengewölben des Langhauses befindet sich ein nicht unbeträchtlicher Höhenunterschied. Um diesen zu vermitteln, war hier eine Stirnmauer eingefügt, die natürlich erst nach dem Beginn jenes Umbaus des Langchores errichtet werden konnte. Diese Stirnmauer ist bemalt, und da dieses Mauerstück erst in Verbindung mit der neuen Wölbung im letzten Jahrzehnt des 12. Jh. eingezogen sein kann, so können natürlich auch die hier befindlichen Malereien und die entsprechenden auf dem einen Zwickel des Gewölbes im Chorhaus nicht vor dieser Zeit entstanden sein. Auf der anderen Seite zeigen sie den fließenden gleitenden Linienstil, der dem unmittelbar nach der Wende des Jahrhunderts einsetzenden eckig gebrochenen Stil vorausgeht. So kommen wir zu der Annahme, daß es sich hier um Reste einer spätromanischen Malerei handelt, die in unmittelbarem Anschluß an die neue Einwölbung des Langchores und die Aufführung des neuen Chorschiffes um das J. 1200 ausgeführt worden ist. — Das östliche Feld des Chorhausgewölbes zeigte allein noch die romanische Dekoration (Taf. XXIX), und im südlichen Felde waren Reste einer Kreuzigung erkennbar,

während die beiden übrigen Zwickel in einer viel späteren Zeit, wohl am Ende des 17. oder Anfang des 18. Jh. zusammen mit jener gründlichen neuen Barockdekoration des Inneren eine neue Bemalung erhalten hatten. Auf den in je zwei Dreiecke zerlegten Gewölbefeldern waren überlebensgroße Engel mit den Leidenswerkzeugen aufgemalt. Offenbar waren auch die beiden zuerst erwähnten Gewölbefelder zur selben Zeit übermalt worden. Das ganze Joch hatte so eine einheitliche Dekoration durch acht Engel erhalten.

Die romanische Malerei zeigte hier in den Ecken eines jeden der Gewölbezwickel stehende reichgewandete männliche Figuren mit Spruchbändern, wahrscheinlich Propheten (Fig. 312 nach Phot.), ähnlich wie auf den wesentlich späteren Malereien in St.-Maria-Lyskirchen in Köln[11]. Die jezt die Zwickel füllenden Gestalten schließen sich nur ganz im allgemeinen den aufgefundenen Resten an.

In der Mitte dieses Feldes befand sich auf einem braunen, mit schwarzen Sternen besetzten und durch den üblichen grünen Bordstreifen abgegrenzten Hintergrund die Darstellung der drei Frauen am Grabe (Taf. XXIX. — Tafelwerk Taf. 31). Den ganzen Vordergrund nimmt der graue perspektivisch gezeichnete Sarkophag ein. Hinter diesem erscheinen die drei Frauen, alle drei nimbiert, in langen bis auf die Füße in geraden Parallellinien fallenden Gewändern und in einem die Schultern verhüllenden Mantel, der gleichzeitig als Kapuze über den Kopf gezogen ist. Das untere Gewand der äußersten Figur links ist blaugrau, das der mittleren orangegelb, das der dritten grau. Der Mantel der äußeren ist gelbrot, bei der mittleren hellrot, der inneren grün. Die Gestalten tragen büchsenartige Gefäße in den Händen und schwingen Weihrauchfässer. Zur Rechten sitzt auf einem Felsen der Engel als Grabwächter, in eine weiße Alba und einen grauweißen nicht ganz verständlich gezeichneten Mantel gehüllt, die Flügel zur Seite gespreizt, den feinen Kopf mit den lieblichen Zügen, so weit das die Kopie erkennen läßt, den fragenden Frauen zugewendet. Die Linke hält auf dem Schoß ein offenes Spruchband, auf dem nur noch die Worte erkennbar sind: NON EST HIC. Die Rechte weist mit einer einfachen aber höchst ausdrucksvollen Geste auf den offenen Sarkophag hin. Die Figuren zeigen sämtlich eine auffallende Schlankheit, etwa acht bis neun Kopflängen. Die Zeichnung der Gewandung ist noch ganz streng, ohne den üppigen Reichtum, wie er im Anfang des nächsten Jahrhundert üblich wird.

Fig. 315. Bonn. Wandgemälde im südlichen Kreuzarm (nach der Wiederherstellung).

Auf dem oben genannten schmalen Stirnbogen ist eine Himmelfahrt der Maria dargestellt, eine ikonographisch in mancher Hinsicht merkwürdige und seltene Szene (Taf. XXIX nach farbiger Aufnahme von *Aug. Martin.* — Tafelwerk Taf. 31). Wieder ist der Fond blau mit einem grünen Bordstreifen; rote und gelbe Streifen fassen die Architektur ein. In der Mitte steht genau in der Achse

[11] CLEMEN, Romanische Wandmalereien, Taf. 54—56. Vgl. unten S. 573.

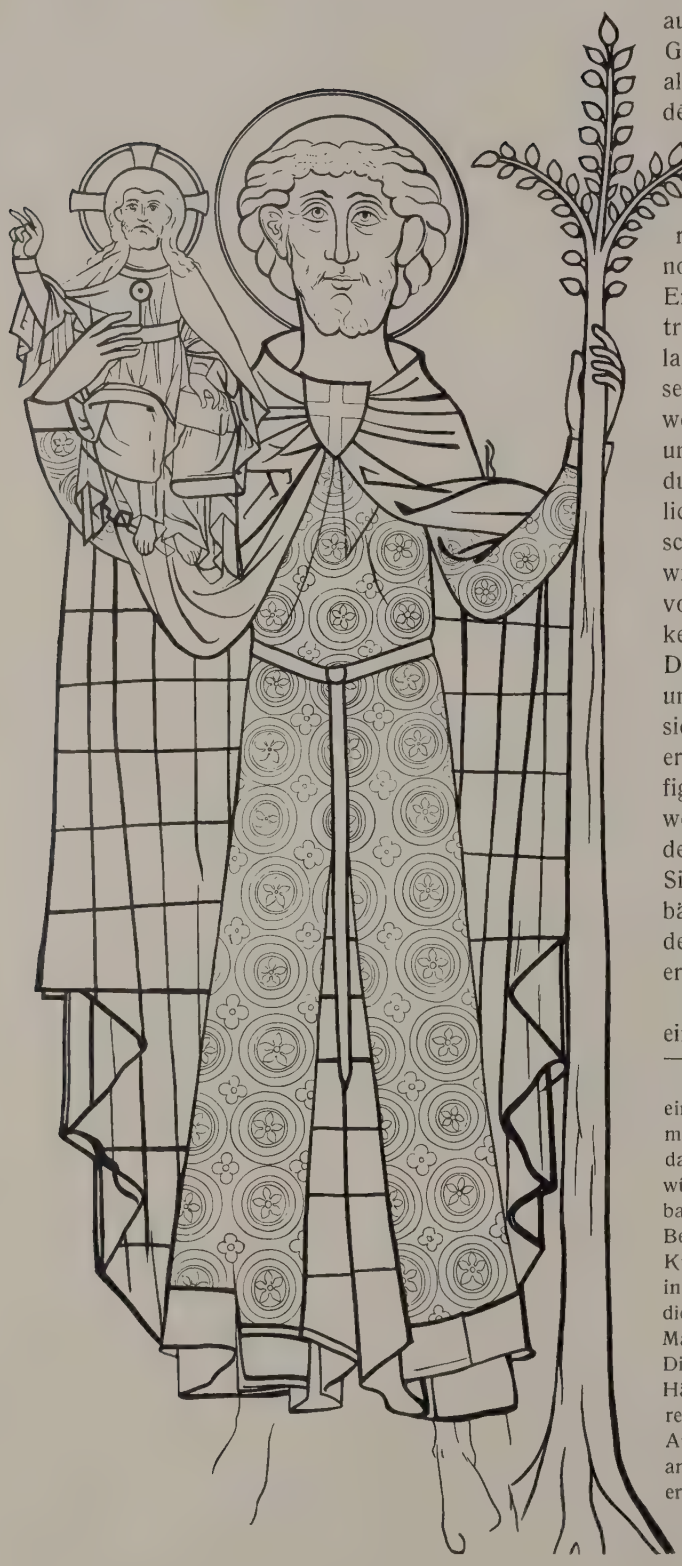


Fig. 316. Bonn. Der h. Christophorus (nach Pause).

auf stilisierten Wolken die Maria in weißgrauem Gewand und weißlichem, innen rot gefüttertem als Kapuze über den Kopf gezogenem Mantel, der breit über die zur Seite erhobenen Arme herabfällt. Über ihr erscheint in einem halbkreisförmigen Ausschnitt das Brustbild Christi. Sein Gewand ist violett, der Mantel rot. Zur Seite der Maria stehen gleichfalls noch auf der stilisierten Wolke zwei langgewandete Engel, die in den äußeren Händen Lilienzepter tragen, während sie mit den inneren Händen lange Spruchbänder halten, die quer über sie selbst hinweglaufen. Die Engel tragen über einer weißen Alba einen hellroten langen Ärmelrock und einen weißen, wie bei der Madonna innen dunkelrot gefütterten Mantel. Schwer verständlich ist der unter den inneren Händen zum Vorschein kommende lange stoffartige Zipfel, der wie das andere Ende einer Stola erscheint, die von dem Hals der Engel herunterhängt, aber keineswegs um den Hals geschlungen sein kann. Die ganze Zeichnung ist hier nicht recht sicher, und weder der Kopist noch der Restaurator sind sich hierüber klar geworden[12]. Zu beiden Seiten erscheinen dann noch in Medaillons die Halbfiguren von heiligen Königen, beide mit einem weißlichen Untergewand und einem roten, auf der Schulter mit einer Spange befestigten Mantel. Sie halten mit den äußeren Händen lange Spruchbänder, deren Inschriften leider ebenso wie die der beiden erstgenannten Spruchbänder der Engel erloschen sind.

Im südlichen Kreuzarm finden sich dann noch einige figürliche Darstellungen, die der spätroma-

[12] Man möchte die Gewandung der Engel deuten als eine Dalmatika, die auf der Front eine lange mit Kreuzmustern besetzte Bahn zeigt, und jenes ähnliche Band, das von dem Unterarm herabhängt, als Manipel. Hierzu würde aber die Breite dieses Streifens und der der Langbahn ganz entsprechende Abschluß nicht passen. Die Beschreibung, die FRIEDRICH SCHNEIDER (Zs. f. christl. Kunst I, S. 443) von den Malereien gibt, ist offenbar in einem Moment aufgenommen, wo noch wenig von diesen Gemälden sichtbar war. Nach ihm sind diese Malereien in der zweiten Hälfte des 14. Jh. entstanden. Die beiden Engel unterstützen nach ihm mit den inneren Händen die Arme der heiligen Jungfrau, und von der rechten Hand der Maria geht ein Spruchband aus. Auch in der Beschreibung der Darstellung der drei Marien am Grabe gibt SCHNEIDER manches Abweichende. Er erwähnt, daß die beiden äußeren Personen neben den Salbegefäßen Laternen tragen, während sie in der Kopie wie in der Wiederherstellung alle drei Weihrauchgefäße halten.

nischen Zeit angehören und unmittelbar nach der Fertigstellung dieses Teiles ausgeführt sein müssen. Sie bringen aber gegenüber jenen Malereien im Chor einen etwas entwickelteren Stil, so daß man hier das Datum um etwa ein Jahrzehnt später ansetzen möchte. Aber auch diese Malereien sind noch vor dem Eintreten des eckig gebrochenen Stiles entstanden. Zunächst ist über der südlichen Tür zum Kreuzgang in einer von reichem spätromanischem Blattwerk bedeckten kleeblattförmigen Blende Christus zwischen zwei Engeln dargestellt (Fig. 314 nach Pause. — Fig. 315 Phot. nach der Wiederherstellung. — Tafelwerk Taf. 30). Der Grund ist hier schwarz. Christus steht in der Mittelachse in feierlicher Haltung, mit beiden Händen ein geöffnetes Buch vor sich haltend. Er ist mit einer langen, bis auf die Füße fallenden Alba bekleidet; darüber liegt, in schöne strenge Falten geschlungen, ein einfacher Mantel, der um die Hüften togaartig gelegt ist. Die Pause zeigt die Umrisse des Kopfes nur ganz im allgemeinen. Der freundliche Gesichtstypus, den die Wiederherstellung jetzt zeigt, stammt aus der Hand des Malers *Martin*. Zu beiden Seiten stehen Engel, in den inneren Händen Lilienzepter, in den äußeren große Spruchbänder haltend, die quer über ihren Leib weg laufen. Sie tragen lange Alben, eine Dalmatika mit Bortstreifen darüber, breite Stolen, die um den Hals geschlungen und über der Brust gekreuzt sind, von denen aber vor der Dalmatika nur ein einziger Abschluß sichtbar wird. Darüber endlich noch einen in schöne Falten gelegten und um den Leib geschlungenen Mantel, der aber an den Schultern durch die breite Stola verdeckt ist. Auch hier waren die Köpfe nur in Andeutung erhalten, so daß der jetzige Kopftypus für die Beurteilung der Figuren nicht in Betracht kommt[13].

Fig. 317. Bonn. Der h. Christophorus (nach der Wiederherstellung).

In dem südlichen Kreuzarm kam an der Ostseite, bisher verdeckt durch den dort stehenden, im J. 1608 errichteten Sakramentsaltar, eine große dreifigurige Komposition zutage. Die Komposition der Madonna zwischen den hh. Cassius und Florentius (Fig. 313. — Tafelwerk Taf. 30) fügte sich geschickt in das Wandfeld ein, das durch drei Bogen, den mittleren gestelzt, seinen architektonischen Abschluß erhielt. Die Figuren waren bis auf die Füße in den Umrissen ziemlich gut erhalten — nur die Pausen halten die ursprüngliche Kontur fest. In der Mitte stehen in strenger Frontstellung die Madonna, auf dem linken Arm das völlig bekleidete Kind haltend. Ihr Haupt, das in der üblichen byzantinisierenden Weise durch einen Schleier verhüllt ist, wird mit einer großen Krone geschmückt durch einen Engel, der aus der Höhe des Bogens in lebhaftester Bewegung herniederfährt. Die beiden Patrone stehen zur Rechten und Linken. Rechts ein bärtiger mit reichgelocktem Haupthaar, barhaupt, über dem Leibrock mit dem auf der rechten Schulter gehefteten Mantel geschmückt, in beiden Händen ein großes Schwert haltend. Links ein gewappneter Heiliger in jener von den Heiligen der thebäischen Legion (s. o. S. 420) bekannten Tracht, mit nackten Knieen oder anliegenden Beinlingen, der schuppenbesetzten Lorika über der engärmeligen Tunika und dem Kriegsmantel, der auf der rechten Schulter durch eine Spange gehalten ist. Das Haupt ist mit einer Mütze bedeckt, die durch einen Kronreif geschmückt ist; die Rechte hält den Speer, die Linke das Schwert, der Rundschild ist scheinbar an dem linken Unterarm aufgehängt. Um die Brust ist wieder die charakteristische Schärpe oder Feldbinde gewunden.

---

[13] Über dieser romanischen Malerei saß eine außerordentlich feine spätere Dekoration aus dem Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jh., die Madonna zwischen den Heiligen Cassius und Helena zeigend. Dieses Bild, aus der Schule *Stephan Lochners*, das eine hohe künstlerische Qualität besaß, ist leider zerstört (Phot. von der Kgl. Preußischen Meßbildanstalt 1892).

In dem südlichen Kreuzarm in der ersten westlichen Blende fand sich die 4,50 m hohe Figur des heiligen Christophorus, eine wundervolle und imposante Erscheinung, die früheste ganz erhaltene unter diesen seltenen Christophorusdarstellungen im Rheinland (Fig. 316 nach der Pause. — Fig. 317 Phot. nach der Wiederherstellung. — Tafelwerk Taf. 29)[14]. Leider ist auch diese Gestalt von *Martin* völlig erneut und dabei sogar in den Konturen etwas verändert worden. Der Heilige steht en face, breitbeinig, mit den Füßen in dem Wasserstrudel, in dem Fische umherwirbeln, mit der Linken auf einen ausgerissenen gewaltigen Baumstamm gestützt. Er ist bekleidet mit einem vom Gürtel ab etwas offenen tunikaartigen Ärmelrock, der ein Dessin von bunten Medaillons mit fünfteiligen Sternen zeigt, und um die Hüften durch einen schmalen Gürtel zusammengehalten wird. Die Schultern deckt ein schwerer Mantel, der auf der Brust durch ein schildartiges Pektorale gehalten wird. Der Mantel zeigt auf der Innenseite wie der Leibrock ein Pelzfutter. Der Kopf des Heiligen weist jugendlich schöne Züge auf. Ein reich gewellter Bart kräuselt sich um Kinn und Wangen und ein dichter Kranz von Locken umgibt das Haupt, das so der runden Form des Nimbus folgt. Auf der rechten Schulter des Heiligen sitzt die Gestalt Christi, der in kindlicher Größe, aber doch als erwachsener Mensch gebildet ist, völlig bekleidet, die Linke beschwörend erhoben. Die Farben sind hier offenbar durchweg verändert. Der Leibrock weist jetzt durchweg braunrote Farbe auf, der Mantel ist purpurn und mit weiß-schwarzem Pelz gefüttert.

Während der Ostchor und das Querschiff eine neue übertrieben farbige Dekoration erhalten haben, die sich sichtlich bemüht, die Farbenstimmung der erhaltenen romanischen und gotischen Wandgemälde festzuhalten und mit den neuen Malereien im Chor in Einklang zu bringen, weist das Langhaus eine sehr einfache farbige Behandlung von strenger und bedeutender Wirkung auf. Hier ist ein ganzes geschlossenes dekoratives System aus der ersten Hälfte des 13. Jh. aufgedeckt worden, das bei der Neuausmalung der Kirche durch *August Martin* zugrunde gelegt ward. Die Architekturteile sind in einem dunkelgrauen Ton gehalten, der einen leichten Stich ins Gelbliche zeigt. Er hält den Ton des Trachyts fest, aus dem die Pfeiler zumal bestehen, nähert sich aber dem der Basaltlava. Die regelmäßigen Fugen in den Architekturteilen sind weiß, mit roter Mittellinie. Die Gesimse zeigen in der Hauptsache die Töne rot und blau, beide ziemlich stumpf, dazwischen tritt Gold oder Gelb. In den reichgegliederten Sockeln wird für die erste Schräge noch einmal das Gelbgrau wiederholt. Die Kapitäle und Basen sind in Ockergelb gesetzt mit Braunrot in den Kehlen und den Tiefen und weißen Lichtern. Die Rundstäbe in den Arkaden des oberen Triforiums sind von grau-weiß-gelben Bändern umwunden, die gegen braunroten Grund stehen. Die übrigbleibende Mauerfläche zeigt einfaches kaltes, fast ungebrochenes Weiß mit roter Quaderung darauf. Dieser gleiche weiße Ton bildet auch die Grundfarbe in den Gewölbefeldern, wo er nur durch kleine schwarze Sterne belebt ist. Die Rippen zeigen in verschiedenartiger Musterung (mit Schuppen, Palmetten, Rundbogen, gewellten Bändern) die Töne Blau, Rot und Gold, durch schwarz-weiße Konturen getrennt. Außerdem fand sich auf den Rippen ein sehr merkwürdiges altes Dekorationsmotiv vor, das einfach beibehalten wurde: in Gips eingebettete große durchsichtige Glasflüsse. Neben den Rippen laufen einfache schwarzgraue Ornamente her. Die Rundstäbe sind in den Farben Braunrot-Weiß-Gelb mit Bändern umwunden oder gewellt. Um die Schlußsteine fanden sich große Medaillons: in der Mitte ein gelbes mit goldenen Sternen besätes Feld, mit rot-blau-grün-braun-gelbem Rande. In den Spitzen der vier Zwickel außerdem ein großer achtseitiger gelber Stern (der blaue Grund ist moderne Zutat), umgeben von einem bunten Rande. Die gleiche Farbenstimmung zeigen auch die Seitenschiffe; hier nehmen auch die Rippen und die Gurte die graue Farbe auf. Der Fries unter den Sohlbänken der Fenster und der rote Teppich darunter sind dagegen eine moderne Zutat.

[14] Abgeb. nach Pause i. d. Zs. f. christliche Kunst XVIII, 1905, Sp. 75; nach Phot. bei Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt Bonn S. 93.

ANDERNACH.

Wandmalereien in der Liebfrauenkirche.

Literatur.

Chorographia Andernacensis: Andernacher (Bonner) Hofkalender von 1770. — Malerische Reise am Niederrhein, 1784, 2. Heft S. 29; 3. Heft S. 23. — Andernach und seine Umgebung: Rheinische Provinzialblätter 1838, N. F. V., 4. Heft, S. 7, 13, 26, 35. — Thomas Hope, Essay on architecture, London 1835, pl. 61, 62. — Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Taf. 46—47. — Kallenbach u. Schmitt, Christliche Kirchenbaukunst, Taf. 27—30. — Aldenkirchen, Notwendigkeit einer Restauration der Pfarrkirche zu Andernach: B. J. LIX, S. 132. — Krüger, Die Pfarrkirche zu Andernach: Foersters Allgemeine Bauzeitung XXXIII/XXXIV, (1868/1869), S. 96, Taf. 10—13. — Ledebur, Der Mainegau, 1842, S. 24. — Marx, Gesch. d. Erzstifts Trier I, I, S. 77. — Die Pfarrkirche zu Andernach: Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zs. f. Gesch. u. Kunst XII, S. 254 (aus d. Kölnischen Volkszeitung 1893, Nr. 627). — Kugler, Gesch. d. Baukunst II, S. 315, 341. — Ders., Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 208. — Lassaulx in Kleins Rheinreise[2] S. 474. — Watterich, Der Erbauer der Pfarrkirche zu Andernach: Organ f. christliche Kunst 1868, S. 13; 1869, S. 12. — Otte, Gesch. d. roman. Baukunst, 1874, S. 354. — v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius 3. Abt., IV, S. 324, 508. — Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters I. — Ders., Das monumentale Rheinland. — de Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, Trier 1887, II, S. 111. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz S. 354. — Hasak, Romanische u. gotische Baukunst (Hdbch. d. Architektur). Der Kirchenbau S. 95; Einzelheiten des Kirchenbaus S. 116. — Hartel u. Joseph, Kirchliche Baukunst, Taf. — D. Joseph, Geschichte der Baukunst I, S. 304. — Jacob Helms, Danske Tufstenkirker, Kopenhagen 1894, S. 22. — Wirtgen, Neuwied und Umgebung, 1871, S. 57. — Führer durch Andernach und Umgebung S. 22. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 11. —

W a n d m a l e r e i e n. Farbige Aufnahmen von *Jos. Fischer* und *Jos. Winkel* vom J. 1899 u. 1902 im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. — Clemen, Roman. Wandmalereien, Taf. 47 (farbig) u. 48.

Baugeschichte.

Von der ältesten Pfarrkirche zu Andernach, die der Muttergottes geweiht war, sind uns keine historischen Nachrichten überliefert. Der einzige Überrest derselben ist der Nordostturm der heutigen Liebfrauenkirche, der nach seinen Formen und Details zusammen mit den Westtürmen der Florinskirche zu Coblenz zu den äußersten Ausstrahlungen der Schule des Trierer Doms im 11. Jh. zu gehören scheint. Nach dem noch 1249 gebrauchten ältesten Stadtsiegel zu schließen[1], war diese Kirche vielleicht nur einschiffig, jedenfalls aber von einfacher Gestalt, mit offenem Dach und zwei Türmen versehen. Sie ist wohl bei dem großen Stadtbrand vom J. 1198 in der Hauptsache zugrunde gegangen[2]. Im J. 1180 wird zuerst ein Pfarrer von Andernach urkundlich erwähnt. Die heute erhaltene Kirche wurde vielleicht noch

[1] Terwelp, Fünf Andernacher Siegel: B. J. LXXV, S. 197. Das älteste Siegel abgebildet bei Günther, Codex diplomaticus Rheno-Mosellanus II, Tfl. XII; das zweite Siegel (nach 1250) abgebildet bei Endrulat, Niederrheinische Städtesiegel Taf. VII, S. 23.

[2] Über die Zerstörung im J. 1198 berichten die Annal. Col. max.: Mon. Germ. SS. XVII, S. 807, 38: Cum ergo satis in episcopatu Coloniensi desevissent, ... se ad sua retulerant, in itinere exurentes Andernacum.

vor 1200 begonnen und dann im wesentlichen bis zum J. 1212 zu Ende geführt. Der Erzbischof Johann I. von Trier (1190—1212) erwirbt[3] das Patronatsrecht über die Kirche. Der Erzbischof von Trier wird in einer um 1250 aufgenommenen Niederschrift der Rechte der Erzbischöfe als Fundator der Pfarrkirche bezeichnet[4]. Das Jahr 1212 selbst ist in keiner älteren Quelle als Jahr der Vollendung oder Weihe angeführt, doch ist dieses Datum an sich nicht unwahrscheinlich[5]. Die Erbauung fällt in die Jahrzehnte des entscheidenden Stilwandels am Mittelrhein, in denen die strengen und schweren Formen des 12. Jh. von leichteren und mehr dekorativen Formen abgelöst werden. Die Entwicklung der Türme zeigt deutlich das immer stärkere Eindringen dieser neuen Anschauungen. Das zweite Andernacher Stadtsiegel aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. bringt dann die Kirche mit den ganz deutlich sichtbaren zwei Westtürmen, der Chor ist hier scheinbar als ein dritter Turm ausgebaut.

Fig. 318. Andernach. Blick in das Mittelschiff der Liebfrauenkirche.

Schon bei der durchgreifenden Restauration der Pfarrkirche in den J. 1883—1892 waren an vielen Architekturteilen Reste alter Bemalung zum Vorschein gekommen, die aber kein zusammenhängendes System ergaben. Erst im

[3] Bayer, Görz u. Eltester, Mittelrheinisches Urkundenbuch II, S. 333: Hic idem archiepiscopus conquisivit patronatum ecclesie in Andernaco . . . cum omnibus suis appendiciis. Ähnlich i. d. Gesta Treverorum I, p. 303: Idem archiepiscopus conquisivit patronatum ecclesiae parochialis in Andernaco . . . cum omnibus suis appenditiis. Adam Görz, Regesten der Erzbischöfe von Trier, Trier 1861, II, S. 325: Das Patronat der Pfarrkirche zu Andernach . . . erwarb er für den bischöflichen Gebrauch.

[4] Bayer, Görz u. Eltester, Urkundenbuch II, S. 413: Domus archiepiscopus [Treverensis] fundator et ecclesie parrochialis in Andernaco. Görz, Regesten III, S. 174: Der Erzbischof ist Fundator der Pfarrkirche zu Andernach.

[5] Vom J. 1212 ist auch der Chor zu Lonnig datiert, der sichtlich mit dem von Andernach zusammengeht. Vgl. Fr. Kugler, Die Kirche zu Lonnig: Schorns Kunstblatt XXII, 1842, Nr. 15. — Ders. i. d. Kleinen Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 41, 210. — Pet. Jos. Seul, Das Maifeld und die Kirche zu Lonnig. Als Anhang Architektonische Bemerkungen über die Kirche von Lonnig von v. Lassaulx: Programm des Gymnasiums zu Coblenz 1840 m. Abb. — Lehfeldt, Baudenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz S. 405.

J. 1899, als die vollständige Ausmalung des Inneren durch den Maler *Josef Fischer* beabsichtigt war, stieß man auf ein fast vollständig erhaltenes dekoratives System aus dem Anfang des 13. Jh., das nun der neuen Ausschmückung durch den genannten Maler zugrunde gelegt wurde.

Die Wandmalereien.

Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen, der Westbau in zwei mächtige Türme endigend, die Choranlage flankiert von zwei Osttürmen, von denen der eine nördliche noch der ältesten Anlage aus der ersten Hälfte des 11. Jh. angehört. Das Innere ist schon durch die architektonische Form außerordentlich reich gegliedert. Unter den Emporenanlagen der spätromanischen Zeit in den Rheinlanden weist die Andernacher Liebfrauenkirche vielleicht die schönsten und klarsten Verhältnisse auf. Bei der farbigen Dekoration des Inneren haben deshalb auch die Maler, die vielleicht im zweiten Jahrzehnt des 13. Jh. die Ausschmückung durchführten, sich darauf beschränken können, lediglich die architektonische Gliederung zu betonen. Im Langhause sind scheinbar von Anfang an nirgends figürliche Malereien vorhanden gewesen; weder an der Stirnmauer über dem Triumphbogen, noch in den Zwickeln über den Emporenfenstern sind Figuren gefunden worden. Die dort in dem ersten Joch von Westen her an der Nordseite vorhandene figürliche Darstellung ist erst in gotischer Zeit hinzugefügt worden. Nur in den unteren Zwickeln über den Pfeilern des Erdgeschosses sind Spuren von Figuren neben dem Triumphbogen schon im J. 1856 aufgedeckt worden. Die jetzt im ersten Joch auf der Südseite, unmittelbar neben dem Triumphbogen wiederhergestellte Engelsfigur dürfte aber nur einen freien Anschluß an diese Reste geben.

Fig. 319. Andernach. Zwickelbemalung im Mittelschiff.

Das in der Kirche durchgeführte dekorative System ist ein sehr reiches. Die Grundfarbe der Wände und der Gewölbekappen ist weiß mit einem leichten Stich ins Gelbe. Die Architekturteile sind grau gehalten, in der etwas schweren Farbe der Basaltlava, doch sind die in der Hauptsache aus Trachyt bestehenden Quadern nicht etwa freigelegt und im natürlichen Steinton stehen geblieben, sondern grau überstrichen und mit ziemlich regelmäßigen weißen Fugen versehen. Für die Gesimse, die Basen und die Kämpfer wie die Kapitäle kommt Rot als führende Farbe in Betracht, daneben herrscht für die Einfassung der Friese Gelb. Die farbigen Friese sind in Rot und Gelb auf schwarzem etwas gedämpftem Grunde gehalten. Neben diesen einfachen Erdfarben tritt nun noch als weitere Farbe ein merkwürdiges kaltes Grünblau ein, das sich sehr schwer in den gesamten Akkord einfügt; es steht immer etwas unvermittelt neben den übrigen einfachen Farben. Durch die Einfügung dieses Grün ist die seltsame Mischung von kalten und warmen Tönen und damit die wunderlich unruhige Wirkung der ganzen Dekoration hervorgerufen. Diese Farbe war aber unzweifelhaft schon in dem alten System vertreten. Der Maler hat sie gewissenhaft aufzunehmen versucht. Der Ton selbst war nur, wie noch in der rechten Ecke des ersten Emporenbogens der Nordseite von Westen her (in dem mit der gotischen Kreuzigung geschmückten Felde — in dem Tafelband der romanischen Wandmalereien Tafel 47 sichtbar —) deutlich erkennbar, weicher und vor allem wärmer: sowie die blaue Nuance aus dem Grün herausgelassen wird, geht die ganze

Dekoration besser zusammen. Die Basen und Kämpfer sind durchweg in Rot und Gelb dekoriert, und zwar sind Platte und Wulst zumeist rot gehalten, die Kehle gelb und das Plättchen blau, in dem Emporengeschoß auch umgekehrt. Die Kapitäle sind in Rot gesetzt derart, daß in den Tiefen eine dunklere Farbe liegt, die Blätter in einem etwas blassen und flauen Hellrot sich davon abheben und die Höhen mit Gelb abgesetzt sind.

In dem Gewölbe des Mittelschiffs zeigen die Rundstabrippen jetzt rote Tönung, daneben läuft ein rotgelbes Zickzackmuster hin. Die Gurte sind in der Mitte in grauem Steinton gehalten. Neben diesen läuft zwischen gelben Bortstreifen ein Muster von aufsteigenden gelben Lilienblättern auf Schwarz hin. Die äußeren Rundstäbe sind wechselnd auf gelbem und braunrotem Grunde, rechtwinkelig oder in Bandform aufgelöst, dekoriert mit einem marmorierten Muster, wie ähnlich in Bendorf. Die später aufgesetzten Schlußsteine der spätgotischen Zeit geben die Wappen des Kaisers, der Stadt Andernach und des Erzbischofs Hermann IV. von Köln in einer erneuten Bemalung. In dem mittleren Felde befindet sich gleichfalls aus spätgotischer Zeit, ein Anker mit einer Harpune aufgemalt. Die große runde Öffnung im rechten Joch, unmittelbar vor dem Chor, ist von einer grauen Einfassung umgeben, um die ein blauweißes stilisiertes Wolkenornament gelegt ist.

Fig. 320. Andernach. Ornamentale Motive aus dem Mittelschiff.

Die Wände des Mittelschiffes sind in Horizontalzonen eingeteilt durch zwei große Mäander, die eine Dreiteilung der Flächen geben. Unter dem roten Gesims unterhalb der Emporen führt ein schmälerer Mäander hin zwischen gelben Bortstreifen auf schwarzem Grunde in Grün und Rot mit wenig Gelb. In der Höhe der Kapitäle über den Emporen führt ein Mäander von der doppelten Breite hin von reicherer Zeichnung, eingefaßt durch gelbrote Bortstreifen. Die wechselnden Farben sind hier Grünblau und Gelb mit etwas Rot. Die unteren Arkaden sind in dem grauen Ton der leitenden Architekturfarbe gehalten, die oberen wechseln zumeist in Gelb und Rot ab. Diese Farbe herrscht auch an den Schildbogen vor und geht als leitendes Motiv durch den Westbau und die Emporen durch. Daneben ist hier an den Rundstäben der Gewölbe noch das schon beschriebene Marmormotiv (vgl. die farbige Taf. 47 des Tafelwerkes)

durchgeführt. Das dreiteilige romanische Fenster an der Stirnwand über dem Triumphbogen zeigt eine graue Einfassung mit weißen Fugen. Die Säulen sind schwarz gehalten, die Kapitäle rot und die Kämpfer gelb und rot. Der große Mäander ist in den seitlichen Räumen des Westbaus in der Kapitälhöhe weiter herumgeführt. Die ornamentierten Streifen, die die unteren Arkaden wie die großen Emporenarkaden einrahmen, zeigen zwischen roten Bortstreifen auf schwarzem Grund wechselnde Palmettenmuster von reichen und mannigfaltigen Formen. In den Zwickeln über den Feldern findet sich eine größere, durch einen besonderen Bortstreifen abgeschlossene Blüte oder ein aufsteigender Stamm, der hier dem ganzen Ornament gewissermaßen Halt gibt und die aufsteigende Kraft ornamental zum Ausdruck bringt. Es wechseln Muster von einfachen Palmetten mit solchen von reichen Doppelpalmetten und endlich Muster, in denen Rosetten mit vierblättrigen Sternen oder halbe Palmetten mit Rosetten abwechseln. Von Westen her ist eine leise Steigerung nach Osten hin erkennbar. Die Rundstäbe, die in den Emporen das Bogenfeld einrahmen, sind im ersten Joch von Westen her grünblau marmoriert und mit rotweißen Bändern umwunden bzw. von einem Ornament durchbrochen, das rote Flekken mit weißer Marmorierung durchzieht. In dem zweiten Joch ist über dem grün-blau und weißen Feld ein Motiv von zusammenhängenden rhombischen Feldern gegeben mit gelben Rosetten darüber. Im dritten Joch ein Motiv von gelber Marmorierung auf Rot mit dünnen Bändern von grünen Blüten oder mit großen Sternen in derselben Farbe. Der Triumphbogen ist eingefaßt durch einen breiten romanischen Fries mit einem Palmettenmuster in Gelbrot auf Schwarz, die großen Blätter grün. Das Ornament ist aber hier fast durchweg neu. Die inneren Doppelbogen der Arkaden sind eingefaßt durch schmälere Ornamente mit Zickzackfriesen, gewellten Friesen, laufenden einfachen Blüten oder aufsteigenden Palmettenbändern.

Fig. 321. Andernach. Blick in die Empore der Liebfrauenkirche.

Einen besonderen Reichtum bieten dann noch die Laibungen der Emporenbögen. Sie zeigen von Westen her eine starke Tendenz nach reicherer farbiger Durchbildung. Im Anfang wechseln hier nur Gelb und Rot miteinander ab, dann kommt ein Wechsel von gelbem und rotem Marmormotiv in zwei verschiedenen Ausführungen: einmal in der gewöhnlichen an Breccia erinnernden Art mit gleichmäßigem Mäander (auf der farbigen Tafel das dritte Motiv von oben her auf der rechten Seite), endlich kommt noch ein Motiv von wechselnd weißen, schwarzen, gelben und roten oder grünen, gelben, weißen und schwarzen Halbkreisen vor, entsprechend dem stärker farbigen Motiv im Westchor der Abteikirche zu Knechtsteden.

Reicheren figürlichen Schmuck zeigt heute nur noch die kleine unbenutzte Kapelle, die sich an die Südempore neben dem Chor nach Osten hin anschließt. Hier sind an der Ostwand wie an dem Gewölbe figürliche Darstellungen aufgedeckt und zum Glück unrestauriert stehen geblieben; sie sind aber außerordentlich zerstört. In die östliche Abschlußwand ist unregelmäßig eine flache Nische eingezeichnet, die auf der Südseite noch eine kleine Mauerfläche freiläßt, die wieder für zwei Öffnungen benutzt ist. In dieser

halbrunden Nische befinden sich zwei nach innen stark abgeschrägte Rundbogenfenster. Über die einzelnen Wandflächen verteilt ist die Darstellung der Kreuzigung (Fig. 322. — Romanische Wandmalereien Taf. 48). Auf der Fläche zwischen den Fenstern ist auf einem gelben Grunde, der mit roten Bortstreifen eingefaßt ist, eine große Christusfigur dargestellt. Das Kreuz überschneidet sowohl von oben

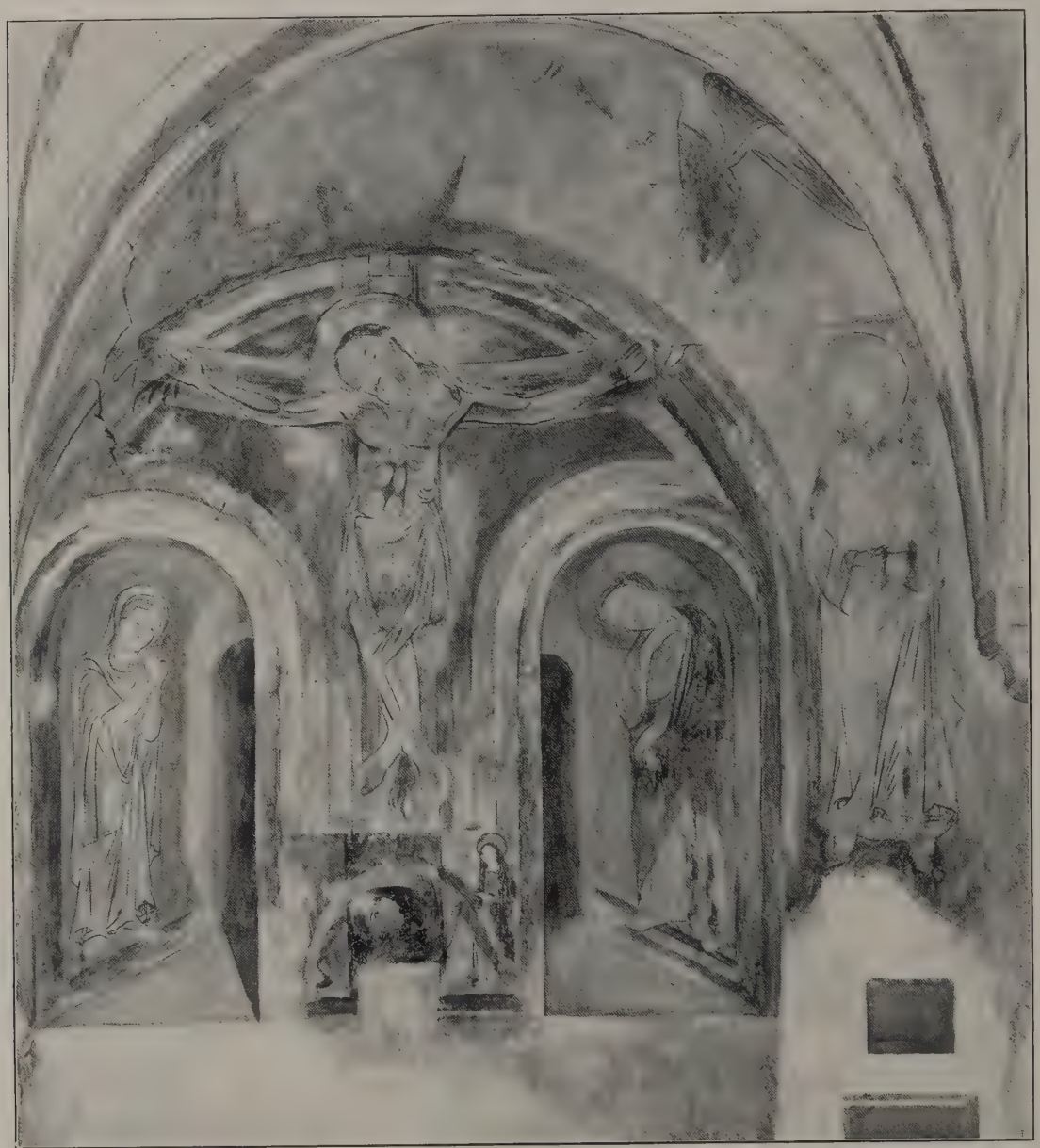


Fig. 322. Andernach. Kreuzigung in der Emporenkapelle des südlichen Seitenschiffes.

wie von den Seiten die Einfassung. Eine ungeschlachte Gestalt mit riesigen Gliedmaßen und erschreckenden Formen ist hier angeheftet, die Arme weit auseinandergespreizt. Der Kopf ist schwer auf die rechte Schulter gesunken, die Beine sind etwas hochgezogen, die Füße nebeneinander auf den Holzstamm geheftet. Der Körper ist stark modelliert und mit schwarzen und gelben Innenkonturen versehen, von den Lenden hängt ein dunkelrotes Tuch zur Erde nieder. Der Künstler hat sich bemüht, den Brustkasten

und die Muskulatur der Arme zur Erscheinung zu bringen. Von den Händen wie von den Füßen strömt Blut in breiten Bahnen herunter. Am Fuße des Kreuzes ist unter einem Halbrund eine nach oben aufblickende Gestalt dargestellt, ein bärtiger Kopf mit hoher Stirn. Die Gestalt hebt den rechten Arm hoch empor. Das eigentliche Bewegungsmotiv ist nicht mehr erkennbar. Es ist der durch Christi Tod erweckte Adam, der sich aus seinem Grabe aufrichtet, dessen Schädel nach der bei den Vätern vertretenen Ansicht auf dem Kalvarienberge vor Jerusalem beigesetzt war. Die Bewegung scheint eine ähnliche zu sein wie auf der großen Kreuzigungsgruppe zu Wechselburg und auf dem Stationskreuz in St. Mauritz zu Münster. Am Rande rechts und links sind dann im 15. Jh. spätere weibliche Heiligenfiguren zugefügt worden. An den Außenlaibungen der beiden Rundbogenfenster sind sodann Maria und Johannes dargestellt. Der Grund ist hier gelb und rot-schwarz-rot eingefaßt, die Figuren sind sehr farbig gehalten. Maria, etwas nach innen gebeugt, in rötlichem Gewand und grünlichem Mantel und Kopftuch, hebt beide Hände klagend vor das Gesicht. Johannes, der über einem blauen Gewande einen roten Mantel trägt, legt die rechte Hand über die Brust unter das Kinn, während die Linke aus dem Bausch des Mantels schlaff herabhängt, sein schweres Haupt ruht mit einer ausdrucksvollen Bewegung müder Trauer auf der rechten Schulter.

Das Kreuzgewölbe über dieser Nische trug dann gleichfalls noch figürliche Darstellungen, von denen aber nur noch geringe Reste erkennbar sind. Die Einfassung wird hier durch rote Linien gebildet. Unmittelbar über der Ostnische befand sich die Gestalt einer thronenden Madonna in Vorderansicht, aus den Ecken wuchsen nebeneinanderstehende stilisierte Bäume empor, die Masse rotbraun gefärbt mit grünen Blättchen darauf gesetzt, entsprechend den Baumzeichnungen in der Krypta von St. Maria im Kapitol (vgl. oben S. 228, Taf. XVI). In dem entsprechenden Gewölbezwickel nach Westen hin befand sich noch eine Figur, die aber nicht mehr festzustellen ist.

BACHARACH.

Wandgemälde in der St. Peterskirche.

Literatur.

Das Oberamt Bacharach: Brewer, Vaterländische Chronik I, S. 471; II, S. 17. — Thomas Hope, An historical essay on architecture, London 1835, pl. 53. — Kallenbach u. Schmitt, Die christliche Kirchenbaukunst des Abendlandes, 1850, Taf. 21. — A. Lange, Malerische Ansichten der merkwürdigsten Kathedralen, Kirchen und Monumente der gotischen Baukunst. — Kugler, Geschichte der Baukunst II, S. 341. — Ders., Kleine Schriften II, S. 214. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, 1874, S. 356. — Redtenbacher, Beiträge zur Kenntnis der Architektur des Mittelalters, 1872, Taf. 37, 38. — Reisealbum der Berliner Bauakademie 1865, Taf. 36, 37. — von Stramberg, Rheinischer Antiquarius 2. Abt. VIII, S. 403. — Ph. de Lorenzi, Pfarreien der Diözese Trier II, S. 212. — C. Sutter u. Fr. Schneider, Turmbuch Taf. 36, Nr. 10. — Weidenbach, Bacharach, Stahleck und die Wernerskirche, Bingen 1850. — Bock, Rheinlands Baudenkmale I. — Ders., Das monumentale Rheinland, Lief. 5, Taf. ohne Nr. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz S. 555. — Büttner-Pfänner zu Thal, Die St. Peterskirche zu Bacharach, Leipzig 1890. — K. Theile, Bilder aus der Chronik Bacharachs und seiner Täler, Gotha 1895. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 21. — Über die Wiederherstellung vgl. Clemen im Bericht der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprovinz I, 1896, S. 14 u. i. d. B. J. C, S. 154. — Farbige Aufnahmen von *O. Vorlaender* und *Jos. Winkel* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz (danach farbige Wiedergabe bei Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 29).

Baugeschichte.

Von der vielleicht schon 923 vorhandenen älteren Pfarrkirche von Bacharach, die wohl sicher auf demselben Platze wie die heutige gestanden hat, sind keine sichtbaren monumentalen Reste erhalten. Im J. 923 wird nämlich nach einer zweifelhaften[1] Urkunde der Zehnte von Bacharach dem auch urkundlich nicht nachweisbaren Jungfrauenstift zum h. Matthäus in fossa[2] in Köln geschenkt, an dessen Stelle das von Erzbischof Bruno (953—965) errichtete Kanonikerstift zum h. Andreas trat. Die älteste urkundliche Erwähnung der Pfarrkirche in Bacharach datiert erst aus dem J. 1094, in welchem Erzbischof Hermann III. sie dem Andreasstift überwies[3]. Der heutige Bau ist erst am Ende des 12. Jh. wohl von dem Andreasstift

[1] Nach Bock (Die St. Peterskirche zu Bacharach: Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters) soll sich diese Urkunde im Kopialbuch von St. Andreas befinden. Dieses Kopialbuch ist das von H. Schäfer (Das Pfarrarchiv von St. Andreas) in Heft LXXVI der Ann. h. V. N. auf S. 77 unter Nr. 1 aufgeführte „Rote Buch", aus welchem er die ältesten Urkunden in den S. 2 ff. vorhergehenden Regesten aufgenommen hat. Die angebliche Urkunde von 923 führt er jedoch nicht an. Auch Keussen (Topographie der Stadt Köln, II, 74) erwähnt sie nicht.

[2] Eine angeblich von Maternus errichtete Kapelle zum h. Matthäus in fossa soll an Stelle von St. Andreas in Köln gestanden haben (Köln, Stadtarchiv, Chron. u. Darst. 30: Kleine Kölner Chronik 1528, f. 220 a. — Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine p. 290); diese vielleicht 881 durch die Normannen zerstörte Kapelle ist urkundlich nicht nachweisbar. An ihrer Stelle errichtete Bischof Willibert (870—889) einen mit einem Nonnenkloster verbundenen und dem h. Andreas gewidmeten Neubau (vgl. Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 28).

[3] Urk. bei Lacomblet, Urkundenbuch f. d. Gesch. d. Niederrheins I, Nr. 251. Urk. v. 1119, in der Erzbischof Bruno von Trier dem Andreasstift 6 Mark Einkünfte in Bacharach schenkt, bei Beyer, Urkundenbuch I, Nr. 437. Im Pfarrarchiv zu S. Andreas in Köln Urk. v. 1221: Vergleich zwischen dem St. Andreasstift in Köln und den Pfarrgenossen von Bacharach über die Pfarrbesetzung, die Pfarrgenossen haben keinerlei Einfluß auf dieselbe (Schaefer, Inventare u. Regesten aus den Kölner Pfarrarchiven: Ann. h. V. N. LXXVI, S. 3, Nr. 9; vgl. auch Nr. 12).

begonnen worden. Es würde dann vor allem die Zeit des Dechanten Giselbert (1197—1219) für diese Bauperiode in Betracht kommen[4]. Die Fertigstellung des Inneren mag sich noch länger hingezogen haben unter dem Propst Theoderich (bis 1243). Der auffällig gedrungene Grundriß ist dadurch zu erklären, daß die Kirche sich auf dem beengten Platz zwischen dem Abhang der Wernerskirche und der vorüberführenden Straße einzwängen mußte, daher der eingebaute Turm und die nur mäßig über das Querschiff vorspringende Apsis. Der Turm ist übrigens erst sehr viel später in der heutigen Gestalt ausgebaut, der ganze Abschluß stammt vielleicht erst vom J. 1478 und wäre dann erst nach dem verwandten Turm der Stiftskirche von St. Goar und nach deren Vorbild entstanden sowie nach dem Modell der älteren Martinskirche zu Oberwesel[5].

Die Kirche, die schon im J. 1857 notdürftig restauriert worden war, ist bei dem großen Stadtbrande des J. 1872 schwer beschädigt worden. Nach dem Brande wurden zwar die völlig abgebrannten Dachstühle rasch in der alten Höhe wieder aufgeführt, an dem Mauerwerk selbst aber wurden nur die äußerlich sichtbaren Schäden notdürftig verkleistert, die Sicherung der Gewölbe war ganz versäumt worden. Erst in den J. 1890—1892 wurde unter der Oberleitung des Geh. Baurats *Cuno* durch den Architekten *Wiethase* das Innere wieder hergestellt. — Die geborstenen Gewölbe wurden dabei in Chor, Vierung, Mittelschiff und Turm völlig erneuert. Bei diesen Instandsetzungsarbeiten wurden im Inneren eine große Zahl von Resten der alten dekorativen Bemalung aufgefunden, doch ward bei der unter Leitung des Geh. Baurats *Cuno* durch den Maler *Rensing* im J. 1892 durchgeführten Ausmalung aus Gründen der Sparsamkeit leider darauf verzichtet, das reiche und in der koloristischen Haltung besonders interessante System der Bemalung der Wandflächen zugrunde zu legen. Nur einzelne Teile der alten ornamentalen Dekoration, zumal im nördlichen Kreuzarm, blieben unrestauriert erhalten, ebenso die kolossale Christophorusfigur im nördlichen Kreuzarm, alles übrige wurde schonungslos übermalt[6].

Die Ausmalung.

I. Reste dekorativer Bemalung im Querschiff.

Am östlichen Anfang des Spitzbogens, der Vierung und nördlichen Kreuzarm trennt, ist auf der Vierungsseite des Hauptgurtes eine von farblosen Streifen eingerahmte farblose Welle auf schwarzem Grunde zu sehen. An dem vorspringenden Begleitgurt darüber auf der inneren Laibung ein blau und rot gebrochenes Band auf schwarzem Grunde, auf der Vierungsseite auf gleichem Grunde ein rot-graues Schlingenmuster, die Kante ist beiderseits gelb gestrichen. Der über diesem Gurt am Gewölbe entlang laufende Wulst ist in großen Abständen mit weißgerahmten schwarzen Bändern umwunden, auf denen weiße Kreise stehen.

Auf der Kreuzarmseite am Hauptgurt dasselbe Wellenmuster wie auf der Vierungsseite. Auf der inneren Laibung des vorspringenden Begleitbogens ein zickzackförmiges Bandmuster mit Lilien als Füllungen auf schwarzem Grunde. Der Wulst war hier rot-gelb marmoriert und mit Bändern umwickelt.

Im nördlichen Kreuzarm zeigen die Birnstabrippen des Kreuzgewölbes schwarzweiße Zickzackstreifenmuster, neben dem Birnstab her läuft auf der Kappe ein Muster von ineinandergesteckten kleinen weißen und roten Buketts auf schwarzem Grunde. Der Wulst des Schildbogens an der Ostwand des nördlichen Kreuzflügels ist rot, mit gelben Sternchen besät, umwunden mit schwarzen Blumenrändern.

Auf der inneren Laibung des Ostpfeilers des nördlichen Kreuzarmes befindet sich neben der Halbsäule auf der Kreuzarmseite unter dem Kämpfergesims ein schwarzer Streifen von fünf quadratischen Blumen, die stilisierte, durch zwei rote Kreise gebildete Sonnenblumen darstellen.

---

[4] Eine bei Büttner Pfänner zu Thal, St. Peterskirche zu Bacharach, S. 6, wiedergegebene Notiz, ein Neubau oder Umbau der St. Peterskirche habe unter dem Stiftsdechanten Ensfried von St. Andreas stattgefunden, der 1193 stirbt, ist irrig. Caesarius von Heisterbach (der hier angeführt wird) erwähnt Bacharach im Zusammenhange mit Ensfried überhaupt nicht.

[5] Die Nachricht, die v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius, Mittelrhein 2. Abt., IX, S. 2 gibt, Steeg habe 1478 für die Erhöhung des Turmes „an unser Pfarkirchen um 22 Schuh mit 8 zierlichen Fynsterchen" einen Beitrag geleistet, paßt ganz gut mit den späten Formen.

[6] Über die ganze Restauration vgl. Jahresbericht der Provinzialkommission für die Denkmalpflege I, S. 17.

An dem durch das Fenster abgebrochenen Nischenbogen der Nordwand ist der äußere Rand mit einer Verbindung aus zwei roten und blauen Mäandern und rot-blau-gelben Palmetten überzogen, die innere Laibung mit dem oben schon angewendeten Schlingenmuster: hellgrauen Blättern auf gelb und rot gerandetem schwarzem Grunde. Innerhalb der Nische auf der Wand selbst ist der Rest einer ehedem offenbar im Spitzbogen schließenden Ranke von grünen Eichenvierblättern und roten Ringen auf gelb gerandeter schwarzer Bahn erhalten.

Auf der Westseite des Spitzbogenfensters der Nordwand ist im oberen Teil ein von rotgelben Streifen außen eingefaßtes Muster stehen geblieben, das aus je fünf gelb-rot-grauen Blattzweigen besteht, deren beide größte durch abwechselnd blau-weiße und rot-weiße Kreise hindurchgehen und sich mit ihrem Nachbar in kleinen roten Palmetten vereinigen.

Im Gewölbe der Vierung selbst ist die Hauptrippe des Birnstabes rot gehalten, während die Begleitstäbe mit braunem Zickzackmuster belegt sind.

II. Reste figürlicher Malerei.

Im Chor sind am Nordanfang des Gurtbogens, der Chor und Vierung trennt, auf der inneren Laibung die Umrisse einer nimbierten Gestalt auf rechteckigem rotem Felde, von dessen Rahmen die Farbe ebenfalls verschwunden ist, sichtbar. Von den Farben der Gewandung ist nur etwas Blau zu erkennen.

Fig. 324. Bacharach. Blick in das nördliche Querschiff mit den Resten der alten Dekoration.

Im Querhaus ist an der Ostwand des nördlichen Kreuzarmes über der Darstellung eines älteren größeren Christophorus, dessen sehr verwischter strenggezeichneter Kopf noch über der späteren Figur sichtbar wird, die riesige Gestalt eines h. Christophorus aufgemalt (Fig. 325.—Tafelband Taf. 29). Der Heilige steht en face und stützt mit der Rechten einen mächtigen gelben Stab auf den nicht mehr vorhandenen Boden, im linken Arm hält er das mit weißem Gewand und rotem Mantel gekleidete, mit rotem Kreuz im gelben Nimbus gezierte jugendliche Christkind, das in seiner Linken das offene Buch mit den Buchstaben

A und O hochhebt. Christophorus selbst ist mit einem ganz glatt fallenden roten, weißgetupften Kleid mit am Handgelenk schließenden Ärmeln und einem durch rote Striche karrierten hellen, innen gelben Mantel bekleidet, der offenbar auf der rechten Schulter, nicht sichtbar, im Rücken zusammengehalten, über den rechten Arm nach hinten, sowie über die linke Brust, die Schulter und den linken Arm nach vorn und hinten herunterfällt. Der von einem kleinen blonden Stutzbart und mächtigen Locken eingerahmte Kopf ist von einem kreisrunden, mit gelben Rillen ausgelegten roten Muschelnimbus umgeben.

Die unterste Partie der Gestalt ist durch spätere Übermalung zerstört, die, selbst sehr stark beschädigt, in der Hauptsache aus einem unleserlichen dreizeiligen gotischen Schriftbande besteht. Leider ist der Kopf des sonst noch gut erhaltenen Christophorus nicht unberührt geblieben; hier hat ein moderner Maler die Umrisse sehr ungeschickt nachzuziehen gesucht.

Auf der inneren Laibung des den nördlichen Kreuzarm und das nördliche Seitenschiff trennenden Bogens befinden sich im senkrechten Teil Reste von drei mit je fünf bis sechs weiblichen Gestalten gefüllten Zonen übereinander; nach Haltung und Gewandstil offenbar dem 14. Jh. angehörend. Darüber steht über dem Kämpfergesims mit rot-weiß gestreifter Hohlkehle in einem Dreipaß eine Kreuzigungsgruppe, nach dem stark eingezogenen Korpus ebenfalls aus dem 14. Jh. Die weiter dargestellten Szenen sind nicht mehr festzustellen, es haben sich nur blaue, rote und gelbe Farbspuren erhalten.

Fig. 325. Bacharach. Der h. Christophorus.

Im Mittelschiff sind nur die Fragmente zweier Figuren bloßgelegt. Im Zwickel zwischen dem ersten und zweiten Arkadenbogen der nördlichen Hochwand ist der Rest eines h. Johannes des Täufers in grauem Kleid und einem als Mantel dienenden rot-gelb gestreiften Fell stehen geblieben und in dem gegenüberliegenden Zwickel der

Südseite der Rest eines nimbierten Engels mit sechs Flügeln. Über dem h. Johannes steht in Minuskeln: S. JOHAN . . . BAPT. Offenbar befand sich, die Zwickel zwischen den Arkaden füllend, hier ursprünglich eine Reihe von großen Einzelfiguren, die dem Mittelschiff den eigentlichen Schmuck gaben.

Die Datierung dieser Malereien ist durch die Baugeschichte gegeben. Der Innenausbau hat sich ersichtlich lange hingezogen (vgl. oben), die erste dekorative Ausmalung ist aber vielleicht schon nach 1230 entstanden. Am Ende der 1. Hälfte des Jahrhunderts ist dann wohl eine teilweise Erneuerung eingetreten. An der Ostwand des nördlichen Kreuzarmes lassen sich deutlich die beiden Perioden der Malerei in dem größeren und dem kleineren Christophorus unterscheiden. Der jetzt erhaltene Heilige stammt erst aus dieser zweiten Periode.

Die weiteren Dekorationen der Kirche gehören alle dem 14. Jh. an und werden in dem Band der gotischen Wandmalereien der Rheinlande zu veröffentlichen sein.

Auf der Nordempore befindet sich neben dem Fenster des östlichen Joches die kleine Gestalt eines heiligen jugendlichen Diakons, grau in grau auf blauem Grund (Ende 14. Jh.?). In dem Scheitel des Gratgewölbes ist ein rundes Medaillon mit der Halbfigur des segnenden Christus angebracht. Auf der Fensterwand des zweiten Joches (von Osten) kniet eine nimbierte jugendliche Gestalt desselben Stils.

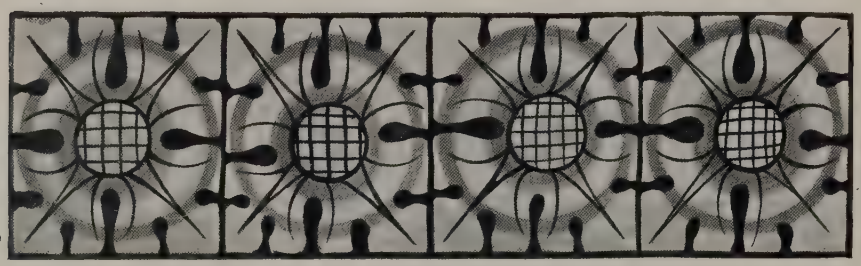


Fig. 326. Bacharach. Fries unter dem Kämpfer des Ostpfeilers in der Vierung.

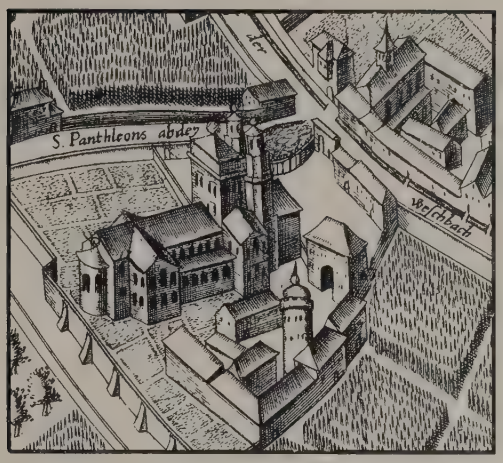


Fig. 327. Köln. Die Abtei St. Pantaleon aus dem Plan von Mercator.

KÖLN.

Wandmalereien in St. Pantaleon.

Literatur.

1. Allgemeine geschichtliche Literatur.

Erh. Winheim, Sacrarium Agrippinae[1] (1607), p. 96;[2] (1736), p. 104. — Carolus Stengelius, Monasteriologia, in qua insignium aliquot monasteriorum familiae s. Benedicti in Austria et Germania origines, fundatores clarique viri describuntur. 2. Ausg., Augsburg 1638. — Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, 1645, p. 362 ff., 618. — Necrologium abbatum monasterii s. Panthaleonis Coloniae ab anno 964—1572: St. Al. Würdtwein, Nova subsidia diplomatica, IV (1784), p. 1. — Stift und Kirche St. Pantaleon: F. C. G. Hirsching, Stifts- und Closter-Lexicon, I, 1792, S. 818. — Forst, Beiträge zur vaterländischen Geschichte [hauptsächlich Äbteliste von St. Pantaleon]: Beibl. der Köln. Zeitung, 1817, Nr. 18, 21, 22, 23; 1818, Nr. 1, 2, 7, 8, 10, 14, 15, 17, 18, 22, 23. — Schaffrath, Eine Variante bezüglich der St. Pantaleonskirche zu Köln (betr. Erbauung 964): Kölner Domblatt 1842, Nr. 18. — Ders., Abermals St. Pantaleon: Ebd. 1843, Nr. 67. — Kreuser, Geschichtliche Notiz über St. Pantaleon [zur Monasteriologia von Stengelius]: Kölner Domblatt 1843, Nr. 64. — v. Mering u. Reischert, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln (1844), I, S. 378; II, S. 283. — Kreuser, Kölns alte Kirchen in Andeutungen: Kölner Domblatt 1844, Nr. 125; 1845, Nr. 4 (Nachtrag). — Fr. W. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands (1846), I, S. 543. — F. v. Quast, Zur Chronologie der Gebäude Cölns: B. J. X, 1847, S. 195. — Beiträge zur chronologischen Bestimmung der älteren Gebäude Kölns bis zum 11. Jahrhundert: Kölner Domblatt, II, 1848, Nr. 41. — H. Cardauns, Über die Annales monasterii s. Pantaleonis (1238—49): Lacomblet, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrh. VII (= N F II, 1869), S. 197. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln III (1869), S. 996, 997. — Adolph Thomas, Geschichte der Pfarre St. Mauritius, Köln 1878, S. 6—32, 93, 154, 157. — Die St. Pantaleons-Abtei und -Kirche: Der Niederrhein, 1879, Nr. 43, 121. — Die Kirche St. Pantaleon: Kölner Stadt-Anzeiger vom 22. November 1880, Nr. 325. — Mohr, Köln in seiner Glanzzeit, 1885, S. 229. — Ders., Die Kirchen von Köln, 1889, S. 35. — H. Höfer, Die Benediktinerstiftungen in den Rheinlanden; 39: St. Panthaleon in Köln: Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und dem Cistercienser-Orden, IX, 1888, S. 459. — Zur Geschichte von St. Pantaleon: Kölner Stadt-Anzeiger 1890, I, 26, II, 1, 2, 7, 8, 13, Nr. 26, 32, 33, 38, 39, 44. — Hermens, St. Pantaleon zu Köln am Rhein: Norddeutsche Allgem. Zeitung, 1890, Januar. — Binterim u. Mooren, Die Erzdiöcese Köln im Mittelalter[2], 1892, I, S. 74. — Fr. X. Kraus, Die christl. Inschriften der Rheinlande,

1892, II, Nr. 576, 577, 581—588. — Öffnung des Grabes des Erzbischofs Bruno: Köln. Zeitung v. 25. Jan. 1892, Nr. 66. — Der hl. Bruno: Jos. Kleinermanns, Die Heiligen auf d. bischöfl. Stuhle von Köln, 1894, S. 68 ff. — Dom. Jost, Studien über das ehemalige Pantaleonskloster: Rhein. Merkur v. 24. Sept. 1896, Nr. 221. — Benno Hilliger, Die Urbare von St. Pantaleon in Köln (Rheinische Urbare I), Bonn 1902. — H. Keussen, Studien zur älteren Topographie von Köln: Westdeutsche Zs. XX, 1901, S. 69, 70. — Ders., Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Bonn 1910, II, S. 221. — Heinr. Schrörs, Die Vita Brunonis des Ruotger: Ann. h. V. N. XC, S. 61. — Ders., Das Testament des Erzbischofs Bruno I. von Köln (953—965): Ebd. XCI, S. 109. — Ders., Der „eques argenteus" im Testamente des Erzbischofs Bruno: Ebd. XCIII, S. 187. — F. C. Heimann, Geschichte der Abtei St. Pantaleon: Kölner Stadt-Anzeiger 27. Dez. 1911, Nr. 590IV; Kölner Local-Anzeiger 7. Jan. 1912, Nr. 1. — Höfer, Die Abtei zum h. Pantaleon und ihre Kunstpflege im 12. Jahrhundert: Kölner Local-Anzeiger v. 16. Mai 1908, Nr. 133.

2. Kunstgeschichtliche Literatur.

S. Boisserée, Denkmale der Baukunst² (1833), S. 11: Der Kreuzgang an der Abteikirche von St. Pantaleon, Taf. 29, 30. — Prisac, Über die ehemalige Kirche zum h. Pantaleon, jetzige Garnisonskirche, in Köln: Kölner Domblatt I, 1843, Nr. 63. — Kugler, Kleine Schriften, II, S. 194. — Über den Bau: J. B. Nordhoff, Corvei u. d. westf. sächs. Früharchitektur: Repertorium f. Kunstwiss.X II, S. 385. — Köln und seine Bauten (1888), S. 39—41, 44, 79, 83, 111, 113. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV, S. 367. — Dohme, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 216. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchl. Baukunst d. Abendlandes I, S. 173, 206. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, I, S. 112. — Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d Baukunst II, S. 91. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 348. — Otte, Gesch. d. roman. Baukunst, S. 123, 203. — E. Renard, Köln: Berühmte Kunststätten 38, 1907, S. 4, 25, 28, 35, 39, 54, 67, 68, 72, 99, 123, 185. — Heribert Reiners, Kölner Kirchen, Köln 1911, S. 187. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 283. — Joh. Schumacher, Die Einführung und Entwicklung der gotischen Architektur in Köln und seinem Bezirke, Diss. Bonn 1914, S. 29.

3. Über die Wiederherstellung.

Umbau der Kirche St. Pantaleon zu Köln: Köln. Volkszeitung v. 8. Aug. 1888, Nr. 218 II. — Die Kirche St. Pantaleon: Köln. Zeitung v. 22. Nov. 1880,— Umbau; Gutachten d. Akademie d. Bauwesens: Centralblatt d. Bauverwaltung VIII (1888), 321. — Wiederherstellung der Pantaleonskirche: Stadt-Anzeiger v. 14. Januar 1890, Nr. 14 II. — A R. Das Grabmal einer deutschen Kaiserin: Köln. Volkszeitung v. 18. März 1890, Nr. 76 I. — Wiederherstellung der St. Pantaleonskirche in Köln: Stadt-Anzeiger v. 7. Aug. 1890, Nr. 217 I. — Restauration der Pantaleonskirche: Köln. Nachrichten v. 26. Nov. 1891, Nr. 272. — Deutsche Bauzeitung XXVI (1892), S. 162. — Wiederherstellungsarbeiten 1892: Korresp.-Bl. d. Westd. Zs. XI, 1892, Sp. 17. — F. C. H[eimann], Grabfunde in der St. Pantaleonskirche: Köln. Volkszeitung v. 25. Jan. 1892, Nr. 49. — Höne, Die Pantaleonskirche zu Köln: Aufzeichnungen der VI. Versammlung des Architekten- und Ingenieur-Vereins für Niederrhein und Westfalen am Montag, den 7. März 1892. — [Bertram], Die Garnisonkirche St. Pantaleon: Kölner Tageblatt v. 20. Dez. 1892, Nr. 286. — Die St. Pantaleonskirche: Local-Anzeiger v. 18. Dez. 1892, Nr. 349. — Die Kirche St. Pantaleon: Stadt-Anzeiger v. 7. Jan. 1893, Nr. 10.

4. Wandmalereien.

Auffindung von Wandgemälden im südlichen Seitenschiff: Köln. Volkszeitung v. 18. Aug. 1892, Nr. 454. — Hoene, Wandmalereien in St. Pantaleon: Korrespondenzblatt d. Westd. Zs. XII, 1893, Sp. 26. — Clemen i. d. Berichten über die Tätigkeit der Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege in der Rheinprovinz III, 1898, S. 56 f., und i. d. B. J. CIII, S. 225.

Farbige Aufnahmen vom Tympanon und der Apsis vor der Restauration von *Gerhard Schoofs* v. J. 1897 im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Abbildung danach: Clemen, Roman. Wandmalereien Taf. 37. — Farbige Aufnahme der Gemälde in der Turmstube von *Jos. Becker-Leber* in Originalgröße v. J. 1912: ebenda. — Phot. von *Emil Herrmann* (Köln) und *Dr. Franz Stoedtner* (Berlin).

Baugeschichte.

An der Stelle einer ältesten Kirche, die vielleicht schon durch die Normannenverwüstung vom J. 881 zugrunde gerichtet war[1], hatte der große Erzbischof Bruno von Köln, der Bruder Ottos des Großen, dem der Papst Agapetus im J. 955 durch den Abt Hadamar von Fulda das Pallium und Reliquien des Märtyrers Pantaleon übersandt hatte[2], eine Abtei errichtet. Die Stiftung ist wohl bald nach dem Empfang jener Reliquien erfolgt, die vorläufig in der wiederhergestellten älteren Kirche untergebracht wurden. Bruno begann wahrscheinlich sehr bald auch die Errichtung eines größeren Klosters und der Basilika des h. Pantaleon[3]. Bei seinem Tode im J. 965 war aber der Bau noch nicht vollendet. Die Leiche des Erzbischofs, der zu Reims verstorben war, wurde nach Köln gebracht und dort in dem Pantaleonskloster beigesetzt[4]. In seinem Testament hatte Bruno

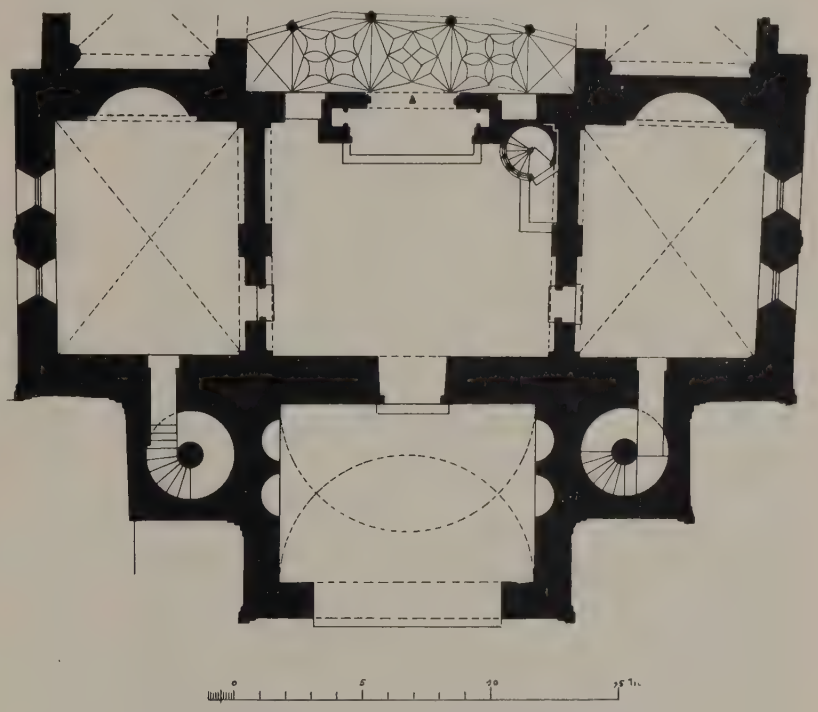


Fig. 328. Köln, St. Pantaleon. Grundriß des Westbaus (nach der Restauration).

[1] Von der älteren Kirche berichtet die Urk. Lothars II. v. J. 867, die die Guntharsche Güterverteilung der größeren Kölner Kirchen genehmigt: ecclesia s. Pantaleonis, que ad thesaurum et luminaria eiusdem matris ecclesie [d. h. des alten Domes an der Stelle des Cäcilienkirche] pertinere dignoscuntur, sed et hospitale inibi ob pauperum receptionem constructum (Ennen u. Eckertz, Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln I, S. 448. — Vgl. B. Hilliger, Urbare von St. Pantaleon, Einleitung S. 1 ff. — Keussen, Studien z. älteren Topographie Kölns: Westdeutsche Zs. XX, S. 69).

[2] Ruotgeri vita Brunonis c. 27 ed. Pertz (SS. rer. Germ.) p. 28: simul reliquias de proprio corpore s. Pantaleoni martyris . . . Properavit in occursum eius [legati] laeta civitas; undique iubilans multitudo accurrit; convenerunt in suburbio prope antiquum locum, ubi aecclesia eiusdem pretiosi martyris erat, inculta adhuc et ruinae proxima. Ibi deposita sunt grata onera, deinde suo quoque loco reposita.

[3] Ruotgeri vita Brunonis c. 28: 965 monasterium monachorum, quod in honore s. Pantaleonis, Cosmae et Damiani atque Quirini extra muros construxit. Die angebliche Stiftungsurkunde Brunos von 964 ist gefälscht (Lacomblet, Urkundenbuch f. d. Gesch. d. Niederrheins I, Nr. 106. Durch Köpke-Dümmler, Jahrbücher des Deutschen Reichs unter Otto I., S. 373 Anm. 2, als unecht erwiesen), beruht aber wie so viele der älteren, später rekonstruierten Kölner Urkunden wohl auf einer echten Vorlage (so schon Pieler, Bruno I., Gymnasialprogramm, Arnsberg 1851, S. 32, und Kleinermanns, Die Heiligen auf dem bischöflichen Stuhle von Köln, I, S. 149, Anm. 46). Die Chronica regia Colon. ed. Waitz p. 29 u. d. Annal. Col. max.: Mon. Germ. SS. XVII, p. 740, bringen das gleiche Jahr: 964 Hic iacta sunt fundamenta basilice sancti Pantaleonis. Die Vita Brunonis altera: Mon. Germ. SS. IV, p. 278, berichtet: Hinc s. Bruno prope urbis muros monachorum congregationem instituit, quam rerum suarum fecit heredem . . . Locum quidem, fundamenta iaciens, initiavit; sed ad premia bonae voluntatis suae beato fine vocatus imperfectum reliquit, sed sumptuum copiam ad fabricae erectionem disposuit; in qua et sepultus requiescit. Die Stiftung Brunos wird vom Papst Benedikt VII. im J. 970 bestätigt (monasterium s. Pantaleonis, quod situm est iuxta latus civitatis, que vocatur Colonia, quod monasterium Bruno a fundamento edificavit ex propriis suis rebus: Ennen u. Eckertz, Quellen I, S. 14. — Jaffé-Wattenbach, Regesta Pontificum I ², S. 481, Nr. 3788).

[4] Chronica reg. Colon. ed. Waitz p. 29: in monasterio s. Pantaleonis, quod ipse inchoavit et perficiendum ordinavit. — Vita Brunonis c. 48: Sepultus est in aecclesia beatorum martyrum 14. Kal. Novembris, ubi usque hodie

der Abtei noch eine Reihe Kostbarkeiten sowie Landgüter und Einkünfte, daneben besonders 100 Pfund zur Vollendung des Klosters und 300 Pfund zur Erweiterung der Kirche geschenkt[5]. Dieser ältere Bau des Erzbischofs Bruno ist dann durch seinen Nachfolger, den Erzbischof Warinus, zu Ende geführt und durch ihn am 24. Oktober 980 eingeweiht worden[6]. — Wenige Jahre später, 984, bringt die Kaiserin Theophanu, eine besondere Gönnerin des Klosters, von Italien die Reliquien des h. Albinus nach Köln und übergibt sie der Pantaleonskirche. Nach ihrem Tode im J. 991 ist sie auch selbst in der Kirche beigesetzt worden[7].

Fig. 329. Köln, St. Pantaleon. Längenschnitt durch den Westbau.

perspicue monstratur, quantus fuerit in oculis bonorum omnium. Zwei Grabschriften bei KRAUS, Christliche Inschriften d. Rheinlande II, S. 273, Nr. 583.

[5] Ruotgeri vita Brunonis c. 49. In dem Testament vermacht der Erzbischof außer vielen Schätzen an Goldschmiedearbeiten und Stoffen beato Pantaleoni . . . libras 100 ad claustrum perficiendum, trecentas ad aecclesiam ampliandam . . . Vgl. H. SCHROERS, Das Testament des Erzbischofs Bruno I. von Köln: Ann. h. V. N. XCI, S. 109, bes. S. 113.

[6] Chronica reg. Colon. ed. WAITZ p. 31: Dedicatur ecclesia b. Pantaleonis 9. Kal. Novembris a venerabili Warino archiepiscopo. — Annal. Colon. max.: Mon. Germ. SS. XVII, p. 741. Über den schon 966 erfolgten Zusammensturz des alten oratoriolum ss. Pantaleonis, Cosmae et Damiani und seinen Neubau durch Erzbischof Folcmar berichtet die Translatio s. Maurini: Mon. Germ. SS. XV, p. 684, u. d. Inventio s. Maurini: Acta SS. Jun. 11, p. 280. Vgl. dazu KRAUS, Christliche Inschriften S. 274, Nr. 584.

[7] Mon. Germ. SS. XV, p. 687. — LACOMBLET, Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins VII, S. 151. — Chronica regia Col. ed. WAITZ p. 31: Domna Theophanu imperatrix . . . . obiit et in basilica s. Pantaleonis Colon. sepelitur, quam etiam, advixit, summo honore coluit et rebus propriis munificenter cumulavit.

Von diesem älteren Teil stammen wahrscheinlich noch der Westbau und die Gesamtanlage des ganzen Langhauses — zusammen mit dem Westbau und der älteren Anlage von St. Maria im Kapitol gibt die Pantaleonskirche einen mächtigen Begriff von dem gewaltigen Kunstwollen der Brunonischen Epoche[8]. Von dem großen Umbau, der dann im 12. Jh. das ganze Langhaus betraf, sind uns keine urkundlichen oder geschichtlichen Meldungen erhalten. Wir hören in dieser Zeit nur wiederholt von Erweiterungsbauten des Klosters oder von der Anlage einer Klosterkapelle[9]. Der durchgreifendere Erweiterungsbau erfolgte dann am Anfang des 13. Jh. unter dem Abt Heinrich II. (1200—1220). Der Hauptaltar der Kirche mit den beiden Seitenaltären, die den Heiligen Petrus und Paulus geweiht waren, wurde zusammen mit einer kleinen Kapelle, die zu Ehren der h. Katharina errichtet war, durch den Erzbischof Dietrich von Esthland im J. 1216 neu geweiht. Nach dem Wortlaut der Chronica regia Coloniensis, die von altaribus destructis et novis reparatis spricht, ist anzunehmen, daß auch diese Seitenkapellen damals neu aufgeführt worden sind[10]. Damit ist

Fig. 330. Köln, St. Pantaleon. Einblick in die Nordkapelle im Obergeschoß des Westbaus.

[8] Dehio, Handbuch V, S. 283, hat zuerst bewußt die spätere Datierung des Westbaues (wenn auch noch mit allem Vorbehalt) aufgegeben. Er schreibt: „Die Überlieferung kennt einen ungewöhnlich gut belegten Bau von 964—980, von einem späteren weiß sie nichts. Es ist auch sehr wenig wahrscheinlich, daß der als eifriger und mächtiger Bauherr bekannte Erzbischof Brun, der Bruder Kaiser Ottos d. Gr., bei seinem Bau so gekargt hätte, daß schon nach einem oder zwei Menschenaltern ein Neubau nötig wurde. Da sonst keine brunonischen Bauten übrig sind [hier wäre aber auf den Westbau von Maria im Kapitol zu verweisen], läßt sich eine strikte stilistische Kontrolle nicht durchführen. Falsch wäre es jedenfalls, die Bauart der späteren ottonischen Zeit sich als primitiv vorzustellen. Denkmäler, wie das Münster in Essen und St. Michael in Hildesheim beweisen das Gegenteil. Soweit besteht erhebliche Wahrscheinlichkeit, daß wir im Westbau von St. Pantaleon ein dem Weihedatum 980 mindestens nahestehendes Werk (Vollendung einige Zeit nach der Weihe ist eine in solche Erwägungen immer einzuschließende Möglichkeit) vor uns haben, mithin den älteren umfangreicheren romanischen Bau Kölns.“ Die Annahme des brunonischen Ursprungs weiter ausgeführt und begründet in einer noch ungedruckten Diss. von Hermann Eicken, Neue Forschungen zur Geschichte von St. Maria im Kapitol.

[9] Von Bauten aus d. 1. H. d. 12. Jh. melden die Gesta abbatum Trudonensium: Mon. Germ. SS. X, p. 304: Rodulfus (der 1121 zum Abt von St. Pantaleon erwählt worden ist) clausam immo seratam ianuam hospitalitati aperuit, domos dirutas atque deformes dignas ipsius archyepiscopi hospitibus atque loci abbati reparavit. Im J. 1152 wird eine Kapelle im Kreuzgang geweiht (Lacomblet, Urkundenbuch I, Nr. 373: 1152 in monasterio s. Pantaleonis, quando consecravimus o r a t i o l u m eius in claustro. Im J. 1154 wird die Einbeziehung der villa S. Pantaleonis in die Stadt ins Auge gefaßt (Lacomblet, a. a. O. I, Nr. 380. — Knipping, Regesten d. Erzbischöfe v. Köln II, S. 95, Nr. 571). Von einem größeren Umbau der Kirche ist in diesen Zufallsnotizen leider nicht die Rede.

[10] Chronica regia Colon. p. 237: Eodem anno (1216) a venerabili Tiderico Heistorum episcopo consecrata est ecclesia s. Pantaleonis 5. Kal. Maii. Nam quondam, scilicet a. dom. inc. 980 consecrata fuerat a Warino venerabili Coloniensi archiepiscopo, sed propter violata cornua altarium principale altare cum duobus altaribus ex utraque parte, scilicet beatorum Petri et Pauli, destructis et novis reparatis, consecrata sunt cum capellula sanctuario conti-

ein wichtiges Datum für die Vollendung dieser Umbauten aus der Zeit des Übergangsstiles gegeben.

Der liturgisch wichtigste und sicherlich auch entsprechend ausgestaltete und ausgeschmückte Teil der romanischen Anlage, der alte Hauptchor, ist leider nicht erhalten. Unter dem Abt Hilger von Wichterich (1373—1391) wurde fast die ganze Klosteranlage durch einen Brand vernichtet[11]. Vermutlich hatte hierbei auch die Kirche gelitten, denn in die letzten Jahre des 14. Jh. ist der Neubau des gotischen Chores anzusetzen, der mit Benutzung der alten Untermauern aufgeführt ward[12].

Die Wandmalereien an den noch erhaltenen Teilen des Ostbaues entstanden offenbar unmittelbar im Anschluß an den Umbau vom J. 1216. In der einen großen Koncha sind die Patrone der Seitenaltäre, die Heiligen Petrus und Paulus, in Beziehung auf diese Altäre dargestellt. Die Gemälde zeigen zudem deutlich den älteren kölnischen Stil vor dem Eindringen und der Ausbildung des neuen eckig gebrochenen Faltenstils. Wir dürfen die Malereien deshalb mit Recht kurz nach 1216 ansetzen.

Die Malereien wurden bei Gelegenheit der im J. 1893 vorgenommenen Wiederherstellungsarbeiten in der Kirche von der sie bedeckenden Tünche befreit[13]. Außer einem gotischen, von zwei Heiligen und zwei Engeln umgebenen Bild der Madonna in einer Blende der Ostmauer des südlichen Seitenchörchens und einem überlebensgroßen Salvatorkopf über der Türe in der Südwand daselbst wurden von romanischen Wandmalereien ein von Heiligen umgebener thronender Salvator in der Apsis des südlichen Seitenchörchens aufgedeckt, sowie eine Madonna im Tympanon über der Pforte in der Nordwand des nördlichen Querschiffes. Außerdem haben sich in der Ostapsis der im ersten Obergeschoß des Westbaues gelegenen Nordkapelle Reste romanischer Wandmalereien erhalten: der obere Teil eines großen Mittelfeldes mit Christus und zwei Figuren, sowie rechts davon eine Madonna mit Kind (Taf. XXX).

Die Wandmalereien.

Tympanon über der Pforte in der Nordwand des nördlichen Querschiffs. Innenseite. CLEMEN, Tafelband Taf. 37 farbig. — Taf. XXX.

Die Malfläche ist halbkreisförmig und springt über dem Türsturz etwa 0,20 m in die Wand zurück. Die Darstellung der thronenden Madonna als Herrscherin der Welt ist in den Farben stark verblaßt, jedoch in der rotbraunen Zeichnung gut erhalten. Die Einfassung des Halbkreisbogens bestand ursprünglich nur in einem gelb-rot-blauen Streifen; in frühgotischer Zeit, aber noch im 13. Jh., ist über diesen eine gotische Ranke gemalt worden, von der in der Ecke links ein größeres Stück erhalten ist.

Die Ranke ist hellgelb auf braun-rotem Grunde gehalten, ihre Kreise sind mit großen Weinlaubblättern und in den Zwickeln mit kleinen Trauben gefüllt. Die Laibung ist schwarz gestrichen. Der ursprünglich blaue (und nach Spuren in der östlichen Ecke mit grünem Rand gerahmte?) Grund ist von unten nach oben mit rot-weiß- (ursprünglich blau?) rot-gelbem Streifen eingefaßt.

In der Mitte des Feldes sitzt auf einfachem, breiten, gelbgestrichenen Stuhle die Madonna, deren gelber rotgerandeter Nimbus in den zweiten roten Rahmenstreifen einschneidet. Die Vorderbeine des Sitzes sind glatte rechteckige Hölzer — am rechten Bein ist die Korrektur der Vorzeichnung zu sehen — das Sitzbrett zeigt an der vorderen Schmalseite Zahnschnitt, das Gerüst der Rückenlehne, von deren Füllung die Farbe verschwunden ist, besteht aus mit Knöpfen gekrönten Rundhölzern, die ein gerades Querholz verbindet. Die Jungfrau ruht auf einer mit ihren Enden links und rechts sichtbaren hellroten Kissenrolle, in streng frontaler Haltung, auf ihrem Schoße das Kind mit beiden Händen um die Hüften festhaltend. Ihre Füße, gelb geschuht, setzt sie zwei in halber Figur gegebenen nackten weiblichen Gestalten auf die Schulter bzw. auf die Brust. Die eine ist von vorne gezeichnet, nach dem auf ihrer rechten Schulter ruhenden rechten Fuß der Madonna mit der Rechten fassend, die andere vom Rücken, mit dem Kopf im Profil,

---

gua, quae in honore s. Katharinae virginis consecrata est. — Annal. Colon. max.: Mon. Germ. SS. XVII, p. 828, 40. — Annal. Godefridi mon. ad a. 1216.

[11] HILLIGER, Urbare von St. Pantaleon S. XV, Aufzeichnung von SCHALLENBERG: monasterio hoc magna sui parte improvisi incendii flammis correpto absumptoque.

[12] ENNEN, Geschichte der Stadt Köln III, S. 996. — Köln und seine Bauten S. 111.

[13] HOENE i. Korrespondenzblatt d. Wd. Zs. XII, S. 26.

wie sie den anderen Fuß der Madonna auf ihrer Brust abzuwehren sucht. Es sind wohl die Personifikationen der Erde und des Meeres, die im Anschluß an die Antike schon in der altchristlichen Kunst als nackte weibliche Halbfiguren, erstere als Fußschemel Christi (mit Bezug auf Js. 66, 1) dargestellt werden[14]. Die Madonna trägt ein rotbraunes Gewand, das in leichten Vertikalfalten auf die Füße fällt, darüber einen rotbraunen Mantel, der, über den Kopf gezogen, auf die Schultern in den Rücken und nach vorn rechts und links über Brust und Arme und an den Oberschenkeln vom Sitz des Thrones seitwärts bis in Wadenhöhe fällt. Das Christkind ebenso frontal in derselben Achse, den Kopf mit dem gelben Nimbus (ohne Kreuz) um die halblangen blonden Locken vor der Brust der Mutter, die Füße abwärts gerichtet, streckt beide Arme wagerecht seitwärts, die Rechte segnend, in der Linken die Weltkugel haltend. Es ist angetan mit einem ursprünglich gelben (?) weitärmeligen Gewand, um das ein blaugrüner Mantel von vorn links über die ganze rechte Seite unter den rechten Arm im Rücken über die linke Schulter nach vorn geschlungen ist, wo das Ende vor der linken Brust in den Schoß herabfällt. Frei vom Mantel bleibt so rechts die Brust und der Arm — nur auf der Schulter liegt ein kleines Stück des Mantels, links Unterarm und Unterschenkel.

Fig. 331. Köln, St. Pantaleon. Christuskopf im nördlichen Querschiff.

Links und rechts von der Madonna, ihr sich zuwendend, stehen in graziöser Bewegung, zierlich ausschreitend, zwei Engel, streng symmetrisch gegeneinander angeordnet, mit dem verblaßten Nimbus und der Spitze des vorderen Flügels in den unteren roten Randstreifen einschneidend. Sie haben blondes in den Nacken fallendes Haupthaar und tragen ein langes, auf der Brust glattes, unten horizontal vielfach gefältetes Kleid, das bis zu den Knöcheln der nackten Füße reicht, bei dem Engel links nur in der Vorzeichnung und Putzfarbe erhalten, bei dem rechts ursprünglich blau, und darüber einen gelben Mantel. Die Flügel sind in Ruhe und hängen im Rücken, oben den Nimbus umrahmend, der vordere ist links bzw. rechts neben dem Körper fast ganz zu sehen, die Spitze geht bis in Wadenhöhe herab, vom hinteren verschwindet der untere Teil im Rücken, der obere wird von dem vorgehaltenen Arm überschnitten. — Der Engel links schreitet nach rechts auf die Madonna zu. In seiner Linken streckt er ein Knospenzepter vor, die Rechte ist mit offener Hand im Ellbogen gehoben, der Kopf etwas vorgebeugt. Der Engel rechts ist fast ganz en face gezeichnet, hat aber den linken Fuß nach außen seitwärts gesetzt, als wolle er im nächsten Augenblick eine halbe Wendung links machen und der Madonna den Rücken kehren. Ihr hält er in der Rechten eine Kugel entgegen, der linke Arm ist in Ellbogenhöhe vor den Leib gehoben, die Finger der mit dem Rücken außen gezeichneten Hand ausgestreckt. Der Kopf ist gleichfalls etwas vorgeschoben, der ganze Oberkörper ist in die Vorderansicht gedrängt, während der Unterkörper fast in der Seitenansicht erscheint. — Über der Tür in der Südwand des Querschiffes ist in einer architektonischen Umrahmung, die schon den Klee-

[14] Kraus, Geschichte der christlichen Kunst I, S. 253 f. — F. F. Leitschuh, Geschichte der Karolingischen Malerei, Berlin 1894, S. 221, 222, 225. In der Bibel Karls des Kahlen steht der Johannes der Apocalypse auf Land und Meer, die durch zwei Köpfe personifiziert sind. Vgl. zu den Darstellungen unten S. 510 Anm. 12.

blattbogen zeigt, ein überlebensgroßer Salvatorkopf erhalten (Fig. 331), in steifer Frontansicht, die großen und mächtigen Züge mit Rücksicht auf die Fernwirkung bedeutend durchgebildet, hinter dem Haupt der Kreuznimbus. Als Farben sind nur Rot und Gelb verwandt.

Kuppel der Ostapsis des südlichen Querschiffs. Fig. 332. — CLEMEN, Tafelband Taf. 37.

Dargestellt ist die Majestas Domini in der von den vier Evangelistensymbolen umgebenen Mandorla, begleitet von den vier Standfiguren der Muttergottes und dreier männlicher Heiliger.

Ein schwarzer Streifen rahmt über den Scheiteln der drei Fenster bzw. Nischen der Ostapsis die ganze Bildfläche ein. Die Mitte nimmt eine große eiförmige Mandorla ein, die ihrerseits von einem schwarzen Streifen eingefaßt ist, den innen eine rote Linie begleitet. Beide werden von der Mandorla segmentförmig über die Zwickel geführt und teilen so die links und rechts von ihr befindlichen Flächen in zwei obere dreieckige Zwickel und zwei untere große Bildflächen, deren blauer Grund von grünem Rahmen abgefaßt ist.

Fig. 332. Köln, St. Pantaleon. Apsidenmalerei im südlichen Seitenchörchen (vor der Restauration, Aufnahme von G. Schoofs).

Die Mandorla wird innen von einem goldenen, vor der Restauration roten Reif eingefaßt, der aus lauter kleinen Rundbogen mit hängenden, vor der Restauration weißen Tropfen gebildet ist. In diesen Tropfen sitzt ein Metallstift, „welcher höchstwahrscheinlich ehemals zur Befestigung eines vergoldeten halbrunden Stuckkörpers diente. Auch der Nimbus der Heiligenfiguren zeigt am Rande diese Metallstifte“[15].

Zwischen ihm und den rot-schwarzen Außenstreifen ein breites verblaßtes Band von gelben, bläulichen, weißen, grünen Streifen (von außen nach innen). Unten wird die Ellipse durch den rotbraunen Sessel durchbrochen, auf dem Christus thront. Die säulenförmigen, mit Schaftringen versehenen Pfosten des kastenförmigen Sitzes stehen auf einer dicken Fußplatte, die direkt auf den schwarzen Rand des Feldes aufgemalt ist. Links wird ein Stück der durch die Restauration in Streifen ornamentierten Rück- oder Seitenwand sichtbar, die rechts nicht gezeichnet ist. Über den mit den rechteckigen Kopfstücken sichtbaren Armlehnen des Sitzes erhebt sich die hohe Rücklehne, ebenso durch die Restauration in Streifen ornamentiert wie unten — Rundbogenreihen wechseln mit Kugelreihen —, flankiert von zwei Rundsäulchen mit vielen Schaftringen und zitronenförmiger Spitze, auf die noch ein Knopf aufgesetzt ist. Unten ist in oder vor den Sitzkasten eine zweistufige niedrige, mit gelblichen und grünlichen Fliesen belegte und an den Seiten der Oberstufe mit Vierpässen — diese fehlten vor der Restauration — und Rundbögen bemalte Estrade geschoben, auf die Christus die bloßen Füße setzt.

---

[15] HOENE im Korrespondenzblatt d. Wd. Zs. XII, S. 27.

Der Heiland (Fig. 333 nach Phot. vor der Restauration) ist bekleidet mit einem blaugrünen weitärmeligen Gewande mit breiter gelber Halsborte. Am rechten Unterarm wird der enge gelbe Ärmel eines Untergewandes sichtbar. Der Mantel ist braunrot und läßt die rechte Brust und den linken Oberschenkel frei, während er von der linken Hüfte vorn um den Leib und über den rechten Oberschenkel und über den Rücken gezogen vorn wieder über die linke Brust und den linken Arm in mächtigem Bausch auf das hochgezogene linke Knie fällt, auf dem die aus dem Mantelbausch hervorgestreckte Hand das offene gelb-, einst rotgeschnittene Buch des Gerichts hält. Über beide Seiten steht in drei Zeilen mit schwarzen romanischen Majuskeln geschrieben: UNUS IN USIA PATRIS EST AMOR ATQUE SOPHIA. Die Rechte ist mit der Innenfläche nach außen erhoben. Das lange, in der Mitte gescheitelte Haar ist braun, der Kreisnimbus gelb mit schwarzem Lilienkreuz.

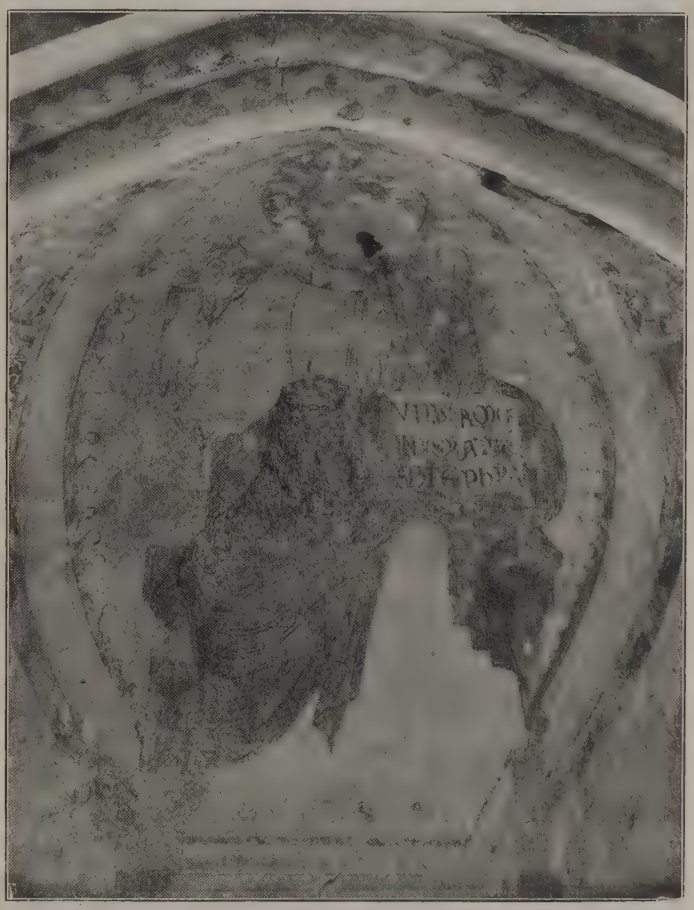


Fig. 333. Köln, St. Pantaleon. Der thronende Christus aus der Apsis des südlichen Querschiffs (vor der Restauration, nach Phot.).

Von den Evangelistensymbolen waren die oberen, der Matthäusengel links in rotem Kleid und blauem Mantel mit blondem Haar und gelben Flügeln und der braunrote Johannesadler rechts, bis auf die mit Inschriftspuren bedeckten Spruchbänder verschwunden. Die unteren, der Markuslöwe links und der Lukasstier rechts, boten der Restauration mehr Anhalt. Beide sind braunrot, haben rote Kreisnimben mit weißen Tupfen am Rande und hellbraune Flügel, die, der eine herabgelassen, der andere hochgestellt, mit den Spitzen die Mandorla streifen. Sie sind beide vom Throne Christi wegschreitend dargestellt mit umgewendeten Köpfen. Der Lukasstier zeigte noch ein zwischen den Pfoten durchgehendes Spruchband ohne Inschrift.

In den großen Feldern stehen jederseits zwei Heilige, rechts zwei Männer, links ein Mann und ein Weib. Bis auf letztere, die die rechte Schulter ein wenig vorgenommen hat, sind die Körper frontal gegeben, die Köpfe etwas nach oben und seitwärts Christus zugedreht. Die großen kreisrunden Nimben sind rot und mit helleren gelben Tupfen ringsum bekränzt. Stark beschädigt waren die innere Figur rechts, von den Knieen abwärts, und die äußere links, an der rechten Schulter und am Kopf.

Die weibliche Heilige rechts, die kein besonderes Abzeichen, aber die typische Gewandung der Gottesmutter, das blaue Kleid und den roten Mantel, trägt, ist die Fürbitterin Maria. Mit anliegenden Oberarmen hält sie die offenen Hände bittend vor, Christus zugewandt. Über dem blauen, gelbgesäumten Gewande mit engen Ärmeln fällt der rote Mantel nach unten, während er vorn von den Armen hochgehoben wird und in spitzem Zipfel über das Kleid fällt. Der Mantel ist, wohl richtig, von der Restauration über den Kopf der Maria gezogen worden, wo außerdem noch ein Stück einer blauen schleierartigen Kopfbedeckung sich zeigt. Neben ihr steht ein ursprünglich wohl bartloser Heiliger in grünem Kleid und braunrotem Mantel, der auf der linken Schulter liegend unter dem rechten Arm nach vorn genommen ist und hier von der Linken untergefaßt wird, die zugleich eine weiße Tafel aufrecht hält,

die die Rechte von oben mit anfaßt. Sie enthält in drei Zeilen mit schwarzen romanischen Majuskeln die Inschrift: . . . . . ABSQUE SITU RESIDET, die sich wie die andern entsprechend auf Christus bezieht.

Auf der rechten Seite steht Christus zunächst ein bärtiger Heiliger, dessen Gewandung nicht ganz klar ist. Er trägt ein rötliches Gewand mit gelbem Halsbort und weitem Ärmel (links), darüber ein blaugrünes, ohne daß es klar würde, wie beide miteinander getragen werden können, was besonders das blaue für ein Gewandstück ist. Es scheint, als habe hier schon früher einmal eine Restauration stattgefunden — wofür auch der Typus der Gesichter spricht — und als habe hierbei die linke Brust und der linke Ärmel die rötliche Färbung bekommen. Auf den Schultern liegt ein roter Mantel, auf der linken nur wenig aufliegend, von der rechten Schulter nach vorn über den Arm fallend. Die aus dem Bausch herausgestreckte Rechte faßt eine weiße Tafel, die die Linke unterstützt. Auf ihr steht in vier Zeilen mit schwarzen Majuskeln: . . . . SINE MOTU CUNCTA COHERCET. Der bärtige Heilige neben ihm hat ein weißes Band um die Stirn und schultert mit der Linken eine Palme — es ist also ein Märtyrer, und wahrscheinlich der Patron der Kirche, der h. Pantaleon — während er die Rechte in sprechender

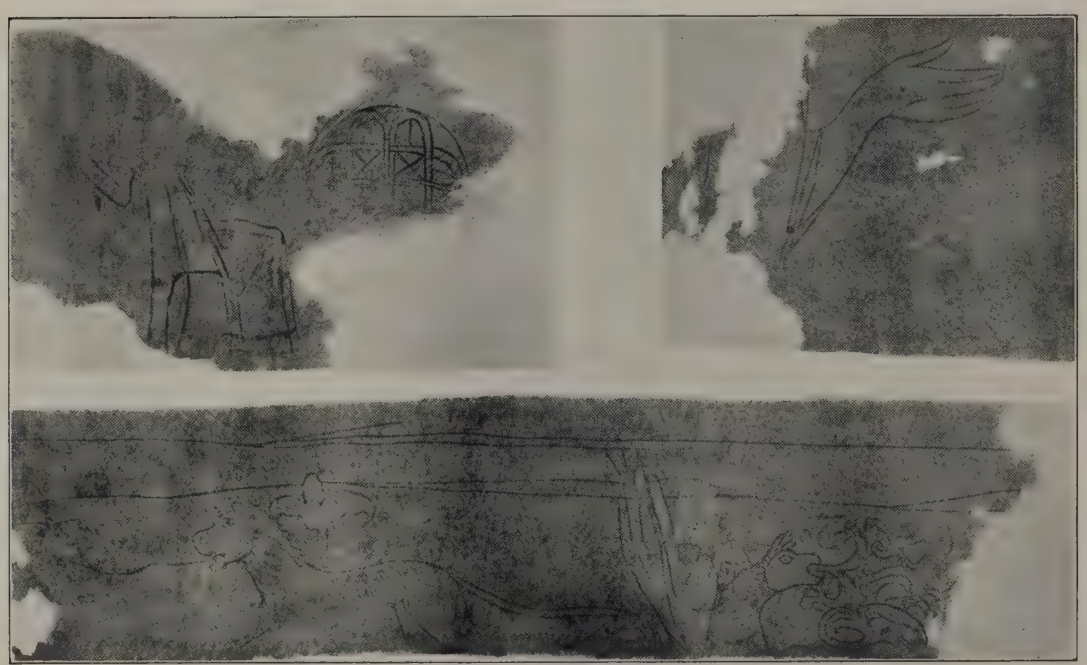


Fig. 334. Köln, St. Pantaleon. Bemalung der Wendeltreppe im Westbau.

Geberde vor der Brust hält. Die Restauration hat ihm ein bräunliches Untergewand gegeben, von dem der enge Ärmel dagegen grün ist, während auf den Aufnahmen des Gemäldes von *Schoofs* der unter dem Obergewand hervorkommende Saum deutlich grün ist. Aus dem schmutzig violetten Obergewand ist durch die Restauration ein rotes gemacht worden mit gelben Säumen an Ärmeln, Saum und von der Mitte des Körpers. Links ist es als in den Mantel übergehend falsch gezeichnet. Der letztere ist grün mit gelben Borten, vor der Brust mit gelber Agraffe zusammengehalten.

Was die Deutung der Heiligen betrifft, so dürfte Hoene[16] recht haben, wenn er in dem mit der Gottesmutter korrespondierenden Heiligen den Apostel Paulus sieht, sowohl wegen seines Vorkommens auf dem

[16] HOENE, a. a. O., S. 27 f. Dort auch die Inschriften schon richtig wiedergegeben. Hoene erwähnt noch die charakteristische Technik in vergoldetem Stuck. „Das ganze Bild ist, den noch jetzt erkennbaren Spuren zufolge, reich mit Gold ausgestattet gewesen. Die Mandorla hat am inneren Rande ein Zackenornament, dessen Endigungen Kreise sind. Der Stuck hatte hier, um ihm einen größeren Halt zu geben, eine Armierung durch Metallstifte und Drähte erhalten, die bei den Stuckverzierungen in St. Gereon und St. Severin zu Köln, sowie in Gerresheim fehlt.

mit unserer Darstellung sehr verwandten Gemälde im Chor der Kilianskirche zu Lügde bei Pyrmont, als auch wegen der Glatze, mit der dieser Heilige in St. Pantaleon dargestellt ist und die ein typisches Merkmal des h. Paulus bildet. Für die Deutung des Heiligen neben Maria als Evangelist Johannes spricht die Bartlosigkeit desselben, während der von Hoene ebenfalls im Hinblick auf die in Lügde vorkommenden vier Heiligen als P e t r u s angesprochene dritte Heilige keinerlei Merkmale der sonst üblichen Charakterisierung dieses Apostels aufweist.

Fig. 335. Köln, St. Pantaleon. Die Platytera in der Nordkapelle des Westbaues.

O b e r g e s c h o ß d e s W e s t b a u e s.

In dem Treppenaufgang zu der nördlichen Empore im Westbau finden sich dann an den glatt geputzten Wänden noch interessante Zeichnungen in Rötel. Das Gewölbe der Wendeltreppe zeigte hier eine durchlaufende Bemalung, die flott und freihändig auf die Wand aufgetragen war; leider sind nur die Fig. 334 abgebildeten Stücke erhalten. Es sind phantastische Liniengebilde, mit denen der Maler die Fläche gefüllt hat. Zunächst ein Löwe mit langem Schweif, hinter dem ein dreiblättriger Baum aufwächst. Zur Rechten wieder ein löwen- oder greifartiges Tier, aus dessen Maul ein reiches Ornament in Ranken sich herauswickelt. Dazwischen unvermittelt eine kolossale Menschenhand. Diese Malerei am äußeren Rande des Gewölbes gegenüber dem zweiten Südfenster des Turmes. Rechts von demselben Fenster Reste von Gewandung und ein ornamentaler Stern. Über der Zugangsöffnung zur Vorhalle des Mittelbaues findet sich dann noch eine mächtige ausgestreckte und geöffnete Hand mit dem Unterarm, die übrige Figur ist nicht erhalten.

In der Ostapsis der im ersten Obergeschoß des Westbaues gelegenen Nordkapelle, die sich in zwei große Bogen zu dem durch beide Geschosse des Westwerkes gehenden Mittelbau öffnet, haben sich Fragmente sehr bemerkenswerter, leider stark zerstörter romanischer Wandmalereien erhalten, die für uns einen besonderen Wert besitzen, weil sie niemals übermalt worden sind (Taf. XXX).

In die obere Hälfte eines mit sechs Streifen in grau, rot, braun, grau, braun und rot umrahmten Mittelfeldes ist ein aus fünf Streifen bestehender Regenbogen in rot, gelb, grau, gelb und rot einbeschrieben. Auf blauem Grund, der nochmals von breitem grünem Rand umgeben ist, werden in hellbraunen Linien die

Spuren eines nimbierten Christuskopfes sowie zu seinen beiden Seiten die segnend erhobenen Hände sichtbar. Der Körper selbst ist ebenso wie der ganze untere Teil des Gemäldes völlig zerstört, da hier der Putz bei der letzten Restauration der Kirche ganz herausgeschlagen wurde. In dem von dem Regenbogen freigelassenen Raum des Hauptfeldes sind auf blauem, grün umrändertem Grund die Oberkörper zweier Figuren erhalten, von denen die links in bischöflichem Ornat erscheint, während die rechts wohl einen bärtigen Apostel darstellt. Der in gelb, vermutlich der ursprünglichen Vorzeichnung, erhaltene nimbierte Apostel, von dessen Obergewand rote Farbspuren erhalten sind, hält die Hände anscheinend gefaltet vor der Brust und wendet sich halb zu Christus hin. Von dem in gleicher Stellung befindlichen Gesicht des Bischofs sind nur die gelben Umrißlinien erhalten, seine Mitra überschneidet den Nimbus, seine Rechte ist mit der Innenseite nach außen flach vor die Brust und die rote Kasel gelegt, am Halse wird in mehreren Falten die Alba sichtbar, im Nacken erscheinen die Vitten der Mitra.

Fig. 336. Späte Fassung der Platytera (nach Prokrovski).

Fast sämtliche als Einfassung dienenden Streifen, sowohl die des ganzen Feldes, wie die des Regenbogens, zeigen einzelne erhaltene Buchstaben, die darauf schließen lassen, daß einst alle Bänder beschriftet waren, doch läßt sich die Inschrift nicht ergänzen.

Rechts von dieser Komposition hat sich auf ein wenig rauherem Putz eine ikonographisch höchst merkwürdige Darstellung erhalten, die die Muttergottes mit dem Kinde wiedergibt (Fig. 335). Nach der kräftigeren (oder besser erhaltenen) Farbengebung ist dies Bild vielleicht etwas später, aber der ganzen künstlerischen Auffassung nach ebenfalls in der romanischen Zeit dem Mittelbild beigefügt worden. Die entsprechende Putzfläche auf der linken Seite ist völlig erneuert und jede alte Spur infolgedessen dort vernichtet.

Auf dem erhaltenen blauen, in grün-gelb-rot-grau umrahmten Feld erscheint in strenger Frontstellung die Madonna als rot gekleidete gelb nimbierte Gestalt, das Haupt mit einer flachen edelsteingeschmückten Krone gekrönt, von der die rote Untermalung sich erhalten hat. Vom Gesicht selbst ist ebenfalls nur die gelbe Vorzeichnung sichtbar, die es eigenartig verzerrt erscheinen läßt. Die Rechte hält ein senkrecht aufsteigendes Lilienzepter. Auf den ganzen Oberkörper dieser Figur ist ein kreisrundes Medaillon einbeschrieben, in dem sich ebenfalls streng frontal die Halbfigur eines Christusknaben mit breitem gelbem Nimbus und rotem Obergewand befindet. Die Rechte hält er segnend vor die Brust, die Linke scheint etwas unterhalb eine kleine Rolle zu halten.

Die Darstellung der Muttergottes mit dem Brustbild des Christuskindes im Medaillon auf der Brust ist nun ein in der östlichen Überlieferung bekannter, im Abendlande aber nur ganz selten vorkommender Typus, der unzweifelhaft orientalischen Ursprungs ist; die Komposition ist wohl in Palästina oder in Syrien entstanden. Die Darstellung gehört in der byzantinischen Ikonographie zu dem Typus der Blachernitissa, der aber verschiedene Spielarten hat. Der Name ist wohl von dem Kloster Blachernae[17] abgeleitet, wo verschiedene berühmte Ikonen aufbewahrt wurden. Der besondere Typus, der die Madonna in Orantenstellung zeigt, wie dieser der Abbildung in St. Pantaleon zugrunde liegt, mit dem Christusmedaillon frei vor der Brust schwebend, wird als Platytera bezeichnet, die als die jüngere Blachernitissa

[17] Constantinus Porphyrogenitus, de caeremoniis I, p. 553 (ed. Bonn).

[18] So die Definition bei DALTON, Byzantine art and archaeology p. 674. Vgl. die eingehende Untersuchung über die Entwicklung der Typen bei O. WULFF, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken (Zur Kunstgeschichte des Auslandes XIII), S. 251 ff.

anzusehen ist[18]. Byzantinische Bleibullen vom 7. Jh. ab geben die Darstellung der Halbfigur der Maria, die ganz symmetrisch mit beiden Händen eine Aureole mit der Halbfigur Christi vor der Brust hält[19]; dieser Typus findet sich auch auf zwei kaiserlichen Bullen des Heraclius und des Heraclius Phocas[20]. Die eigentliche Platytera geht aber nicht über das 11. Jh. zurück[21].

Dieser Typus tritt nun vom 12. Jh. ab auch in den Apsiden, Kuppeln oder Tympanen byzantinischer Kirchen auf, aber nie in älteren Denkmälern der Malerei. Eine Hauptdarstellung aus dem 12. Jh. ist die noch wohl erhaltene Dekoration der Kirche des Salvator in Néréditsi bei Novgorod[22]. Hier steht die Theotokos als Orans, beide Hände zur Seite erhoben, in lang herabfließendem rotgelbem Mantel und blaugrünem Kleid, ganz allein in der einen Halbkuppel der Hauptapsis, vor ihrer Brust ein Medaillon, darin wieder das Brustbild des Christuskindes mit Nimbus; in der linken Seitenapsis ist sie noch einmal als Halbfigur abgebildet, in der rechten Seitenapsis die Halbfigur Christi. Und ebenso erscheint die Platytera als Halbfigur im inneren Bogenfeld des Hauptportals der Kachrije-Djami zu Konstantinopel, sie bleibt dann typisch in der griechisch-russischen Monumentalmalerei bis in das 17. Jh. (Fig. 336).

Die Darstellung hält sich lebendig, mit Variationen findet sich die Halbfigur der Orantin nun selbst wieder in ein Rund eingeschrieben an der nördlichen und westlichen Bronzetür der Kathedrale von Novgorod[23], vor allem aber reichlich in späten griechischen und russischen Ikonen, die mit großer Beharrlichkeit den ehrwürdigen Architypus festhalten, so besonders in der Sammlung Likhatcheff[24] (Fig. 337). Auf abendländischem Boden ist vor allem das Marmorrelief der stehenden Platytera aus S. Maria mater Domini in Venedig zu nennen, eine große, sehr sorgsam ausgeführte Arbeit der ersten Hälfte des 13. Jh. Vor der Brust der Orantin schwebt eine runde Aureole mit dem Kopf des Christuskindes, das den Kreuznimbus trägt (Fig. 338)[25].

Fig. 337. Platytera auf einer russischen Ikone (nach Likhatcheff)

[19] Vgl. N. P. DE LIKHATCHEFF, Ikonographie der Madonna (russisch) p. 72. Die früheste Darstellung mit dem ausgeprägten Typus zwischen 614 u. 630. — SCHLUMBERGER, Sigillographie Byzantine p. 75 ff.

[20] SCHLUMBERGER a. a. O. p. 418, 420.

[21] STRZYGOWSKI hat als den byzantinischen Urtypus der sog. Platytera die sitzende Orans, die das Kind auf dem Schoße trägt, angesehen. Vgl. STRZYGOWSKI, Maria orans in der byzantinischen Kunst: Römische Quartalschrift V, 1893, S. 9. — Ders., Byzantinische Denkmäler I, S. 65.

[22] Abgeb. i. d. Monuments et mémoires der Fondation Piot XIII, 1906, pl. IV. — Monuments de l'art ancien russe publ. par l'académie des Beaux-arts I, 1908, pl. I, 1; III, 3; p. 8. — N. PROKROVSKI, La peinture murale dans les anciennes églises grecques et russes, Moskau 1890, pl. 1. — Phot. Cliché BARTCHEWSKY 2318 (Bibl. d'art et d'archéologie, Paris).

[23] Monuments de l'art ancien russe I, 1908, pl. II, 11; III, 6. Die Tür stammt erst aus dem 15. bis 16. Jh. Das Kind, das frei vor dem Schoße der Orantin schwebt, ist hier nicht von einem förmlichen Medaillon eingeschlossen.

[24] N. P. DE LIKHATCHEFF, Matériaux pour l'histoire de l'iconographie Russe, 1906 (russisch), I, pl. 107, 189; II, pl. 262, 486; 319, 612; 314, 603 (eine späte Ikone mit großer Komposition).

[25] LIKHATCHEFF, Ikonographie der Madonna (russisch), Petersburg 1911, p. 88. — P. MOLMENTI, Storia di Venezia

In der venetianischen Kunst wird der Typus dann noch selbständig weiterentwickelt, im 14. und 15. Jh. tritt an Stelle des Kindes in Halbfigur in dem Medaillon gern das Christuskind in ganzer Figur oder gar der thronende Salvator[26].

Ganz ersichtlich ist nun die Darstellung in St. Pantaleon unter dem unmittelbaren Einfluß jenes aus dem Osten überkommenen Typus entstanden, aber doch auch wieder nur unter dem Einfluß. Denn ein wesentliches Moment der Platytera ist mißverstanden, die Orantenhaltung. Und ebenso ist das Medaillon auf der Brust weit größer als auf den byzantinischen Vorbildern, aus dem Medaillon ist hier ein Brustschild geworden. Mit dem Zepter, das der Künstler aus der abendländischen Überlieferung hinzugefügt hat, ist hier viel eher ein Anklang an eine speertragende Schildjungfrau als an die Platytera gegeben. So liegt hier einmal der Fall vor, wo wir wirklich am Anfang des 13. Jh. eine spontane Entlehnung eines neuen ikonographischen Vorbildes aus dem Osten haben; sofort hat aber der Maler dies wieder frei in das Abendländische transponiert.

---

nella vita privata, Bergamo 1910, I, p. 375. — H. v. d. Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, S. 135. — L. Testi, Storia della pittura Veneziana I, p. 146.

[26] Likhatcheff, Ikonographie der Madonna p. 42. — Testi, Storia della pittura Veneziana I, p. 182. Gemälde in der Akademie zu Venedig (Nr. 18) von Simone da Cusighe v. J. 1392: die Theotokos als Mantelmadonna, auf der Brust eine Mandorla, darin auf Regenbogen sitzend klein, aber in ganzer Gestalt der Salvator. An der Scuola di S. Maria della Misericordia in Venedig eine Darstellung im Giebelfeld, dem Bartolomeo Buon zugeschrieben, die Madonna als Mantelfigur, auf der Brust eine Mandorla mit dem Kind in ganzer Figur en face.

Fig. 338. Marmorrelief aus S. Maria mater Domini in Venedig.

NEUSS.

Wandgemälde in der Vierung der ehemaligen Stiftskirche St. Quirin.

Literatur.

Sulpiz Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Taf. 50—52. — Kölner Domblatt 1843, Nr. 70; 1844, Nr. 82; 1854, Nr. 110. — Wilhelm Füssli, Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein, Leipzig 1846, S. 659. — B., Die St. Quirinuskirche zu Neuß: Baudri, Organ für christl. Kunst II, S. 203; III, S. 29. — A. Springer, Baukunst des christlichen Mittelalters, Taf. 16, 6. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste V, S. 357. — F. N. M. Eyck van Zuylichem, Notices sur quelques églises Romanes à Maestricht, Liège, Roermond et Neuß, Utrecht 1867. — Der Dom zu Neuß: Illustrierte Zeitung 1874, Nr. 1597. — Kugler, Kleine Schriften II, S. 205. — Förster, Denkmäler der Bauknst III, I S. 13 mit 2 Taf. — Ders., Denkmäler deutscher Baukunst V, Taf. 13—16. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 470. — Chapuy et Ramée, Le moyen age IV, pl. 361. — J. W. Spitz, Das malerische und romantische Rheinland, Düsseldorf 1838, I, Taf. V. — Ewerbeck, Architektonische Reiseskizzen Bl. 56. — Otte, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, S. 208, 375. — Ders., Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie II, S. 81. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 126, 132. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 200. — Lübke, Geschichte der deutschen Kunst S. 175. — Freese, Die Entwicklung des christlichen Turmbaues, München 1888, S. 32. — W. H. Riehl, Wanderbuch S. 92. — Aldenkirchen, Die ältere St. Quirinuskirche in Neuß: B. J. LXXIV, S. 81, 194. — W. H. Brewer, Some churches in the neighbourhood of Cleves: Transactions of the Royal Institute of British architects, new ser. VII, 1891, p. 305. — The Builder LVIII, p. 416. — Gilde de St. Thomas et de St. Luc. bulletin XXIV. Eglise Saint-Quirin à Neuß. — Binterim u. Mooren, Die alte und neue Erzdiözese Köln I, S. 107. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, Atlas III, Taf. 360, 2; Text I, S. 553, 582. — K. Tücking, Geschichte der kirchlichen Einrichtungen in der Stadt Neuß, S. 5 (ebenso Gymnasialprogramm 1886). — Ders., Geschichte der Stadt Neuß, S. 15. — W. Effmann, Die St. Quirinuskirche zu Neuß, Düsseldorf 1890. — Über die Restauration vgl. Seul, Statistische Darstellung des Kreises Neuß 1863, S. 4, und Prüfers Archiv für kirchl. Kunst I, S. 90. — Kuhn, Allgem. Kunstgeschichte, Architektur I, S. 414. — Neuwirth, Illustr. Kunstgeschichte I, S. 361. — Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Baukunst II, S. 185. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 384. — Eingehend mit Literaturangabe Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Neuß, S. 66 (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz III, III).

Farbige Aufnahmen und Umrißzeichnungen von *Jos. Winckel* (6 Bl.) im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz (darnach die Wiedergabe bei Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 61 u. 62).

Baugeschichte.

Die heutige Pfarrkirche zum h. Quirinus steht an der Stelle zweier älterer Bauten, die in das 9. und 11. Jh. zurückführen. Die älteste Kirche war eine Benediktinerinnenklosterkirche, die wahrscheinlich um die Mitte des 9. Jh. errichtet ward. Nach einer ehemals im Chor vorhandenen Inschrifttafel[1] war das Stift schon 825 von einem Grafen Eberhard von Cleve und seiner Gemahlin Bertha gegründet. Wenn auch die Inschrift in dieser Form sicher unecht ist, so ist doch die Tatsache richtig, und sowohl die Funde des alten Chorraumes mit seinem Fußbodenbelag, die im J. 1881 gemacht wurden, wie die Funde von Memoriensteinen und Amphoren mit den für die karolingische Keramik charakteristischen Bandschmuckornamenten weisen den Bau dieser Zeit zu[2].

Fig. 339. Neuß, Münster. Blick in die Vierung.

Ein Erweiterungsbau und ein Umbau fand in der Mitte des 11. Jh. statt, wahrscheinlich im Anschluß an die Übertragung der Reliquien des h. Quirinus im J. 1050[3]. Von diesem Bau ist noch die alte Krypta erhalten, und die seltsame unregelmäßige und verschobene Form des Grundrisses der heutigen Kirche macht es glaubhaft, daß sie genau an die Stelle

[1] Die Inschrift ist am 28. Okt. 1449 notariell aufgenommen (Lacomblets Archiv f. d. Gesch. des Niederrheins II, S. 331). Der Text lautet: ANNO INCARNATIONIS DOMINI DCCCXXV EVERARDUS COMES CLIVENSIS ET BERTHA UXOR SUA, NOBILIS MATRONA DE STIRPE KAROLI REGIS, ET LUTHARDUS COMES, BERENGERUS EPISCOPUS TULLENSIS, FILII EORUNDEM, CONSTITUERUNT DUAS CONGREGATIONES ECCLESIARUM, UNAM IN WISSCHEL ORDINIS CANONICORUM ET ALIAM IN NUSSIA ORDINIS CANONICARUM SUB GUNTHERO ARCHIEPISCOPO COLONIENSI TEMPORE LUDOWICI REGIS FRANCORUM, QUI FUIT FILIUS LUDOWICI PII ET NEPOS KAROLI MAGNI, INDICTIONE TERTIA. Vgl. Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 335, Nr. 49. — Andere Lesart der Inschrift bei Teschenmacher, Annales Cliviae, Juliae, Montium, Marcae, Frankfurt 1721, p. 205. Vgl. Löhrer, Geschichte der Stadt Neuß S. 39. — Tücking, Geschichte der kirchlichen Einrichtungen in der Stadt Neuß S. 5. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Kleve S. 152. Die Zahl 855 findet sich als Gründungsjahr auch im Memorienbuch des Quirinusstifts (Löhrer, Geschichte S. 39, Anm. c). Über die handschriftl. Quellen vgl. Ilgen, Rhein. Archiv S. 116 und Clemen, Kunstdenkmäler S. 67.

[2] Über die Aufdeckung der alten Fundamente vgl. Aldenkirchen i. d. B. J. LXXIV, S. 86, und W. Effmann, Die St. Quirinuskirche S. 6. Der Memorienstein bei Kraus, Christliche Inschriften II, S. 286, Nr. 620. — B. J. LXXIV, Taf. V. Über die Amphoren vgl. Constantin Koenen i. d. B. J. LXXXI, S. 224. — Ders., Zur karolingischen Keramik: Westdeutsche Zs. f. Gesch. u. Kunst VI, S. 354. — Ders., Gefäßkunde S. 128.

[3] Annal. Noves. bei Martene et Durand, Amplissima collectio IV, p. 528. — Tücking, Gesch. der kirchlichen Einrichtungen S. 8. Die (verschwundene) Inschrift, die die Erinnerung an dies Ereignis festhielt, abgedruckt bei Clemen, Kunstdenkmäler S. 69.

des älteren flachgedeckten Pfeilerbaues getreten ist. — Dieser ältere mächtige Bau war wahrscheinlich bei der Einnahme von Neuß durch Philipp von Schwaben im J. 1205 zerstört worden. Am Dionysiustage der J. 1209 ward unter des Regierung der Äbtissin Sophia der Grundstein zu dem Neubau durch den Meister Wolbero gelegt. Der noch heute im südlichen Seitenschiff der Kirche befindliche Inschriftstein gibt hierüber Auskunft[4]. Der Sage nach habe der Neubau 14 Jahre gedauert[5]; man käme dann für die Vollendung auf das J. 1223 — das würde mit den Bauformen ungefähr zusammenstimmen. Die Fertigstellung des großen Westturmes kann sich dann noch ein Jahrzehnt weiter hingezogen haben. Daß ein Bau von diesem Umfang eine ziemlich ausgedehnte Bauzeit beanspruchen mußte, liegt auf der Hand.

Die Kirche war nach dem Brand von 1741, der den Ostteil der Kirche schwer beschädigt hatte, nur notdürftig wiederhergestellt und im Inneren auf Veranlassung des Kanonikus Wallraf mit einem weißen Anstrich versehen worden. Um diesem etwas Leben und Farbe zu geben, war in den J. 1806—1808 der junge *Peter Cornelius* beauftragt worden, in Chor und Kuppel Figurenschmuck anzubringen, und er hatte hier in den Pendentifs der Kuppel die Evangelisten, daneben die Apostel und die Kardinaltugenden gemalt. Diese merkwürdigen Schöpfungen, mit der charakteristischen Scheu des Künstlers vor der Farbe nur grau in grau ausgeführt, sind leider 1838 mit Einwilligung ihres Schöpfers, der mit diesen seinen Erstlingswerken nicht zufrieden war, wieder beseitigt worden; damit sind kunstgeschichtlich wichtige Urkunden, die Inkunabeln der neuen christlichen Monumentalmalerei in den Rheinlanden, zerstört worden[6].

Fig. 340. Neuß, St. Quirin. Engelspaar im Chor.

In den 60er Jahren war dann das Innere durch den aus Neuß gebürtigen Maler *Creifelds* in Köln mit einer einfachen Dekoration versehen worden, der Chor wurde durch den Maler *Jetzke* von Köln ausgemalt. Bei diesen Arbeiten wurden unter der Tünche reichliche Überbleibsel alter Dekoration und figürlicher Reste von spätromanischen Malereien aufgedeckt, die ersteren aber leider der Neubemalung nur ziemlich oberflächlich zugrunde gelegt; eine Reihe von Ornamentmotiven waren ersichtlich mißverstanden.

[4] Abbildung des Inschriftsteines i. d. B. J. LXXIV, S. 81, und bei Effmann S. 8. — Lichtdruck bei Hüffer in den Ann. h. V. N. XLVI, S. 129. Der Text lautet: ANNO INCARNATIONIS DOMINI MCCVIIII, PRIMO IMPERII ANNO OTTONIS, ADOLFO COLONIENSI EPISCOPO, SOPHIA ABBATISSA, MAGISTER WOLBERO POSUIT PRIMUM LAPIDEM FUNDAMENTI HUIUS TEMPLI IN DIE SANCTI DIONISII MARTIRIS. Vgl. Kraus, Christliche Inschriften II, S. 286, Nr. 621.

[5] Löhrer, Geschichte von Neuß S. 62.

[6] Vgl. darüber Organ für christliche Kunst II, S. 204; XVI, S. 243. — Effmann, Die St. Quirinuskirche S. 31. — E. Foerster, Peter von Cornelius, Berlin 1874, I, S. 43. — H. Riegel, Cornelius, der Meister der deutschen Malerei, Hannover 1870, S. 25, 351, 382. — W. Füssli, Die wichtigsten Städte am Niederrhein S. 661. Bleistiftentwürfe zu diesen Malereien befanden sich im Besitz des verstorbenen Professors Ernst aus'm Weerth in Kessenich bei Bonn.

Im J. 1902 wurde dann die Neuausschmückung der Kirche durch den Kirchenvorstand dem Maler *Josef Fischer* aus Köln übertragen. Bei den Vorbereitungen zu dieser wurden im Ostteil wesentliche Spuren der ursprünglichen Dekorationssysteme aufgefunden, sie konnten wenigstens in Kopien festgehalten werden. Die Neubemalung hat die Wirkung dieser alten Stücke, die jetzt von neuen Erfindungen umgeben sind, sehr erheblich verändert (Fig. 339)[7].

Wandmalereien im Chor.

Bei der Einrüstung des Chores von St. Quirin hatten sich die Reste eines dekorativen Systems gefunden, das sich zunächst auf die östliche Apsis beschränkt und hier die Laibungen der Bögen des Umgangs im Obergeschoß schmückt, dann aber die ganze Choranlage umfaßt und sich auf die Schildbögen der Joch-

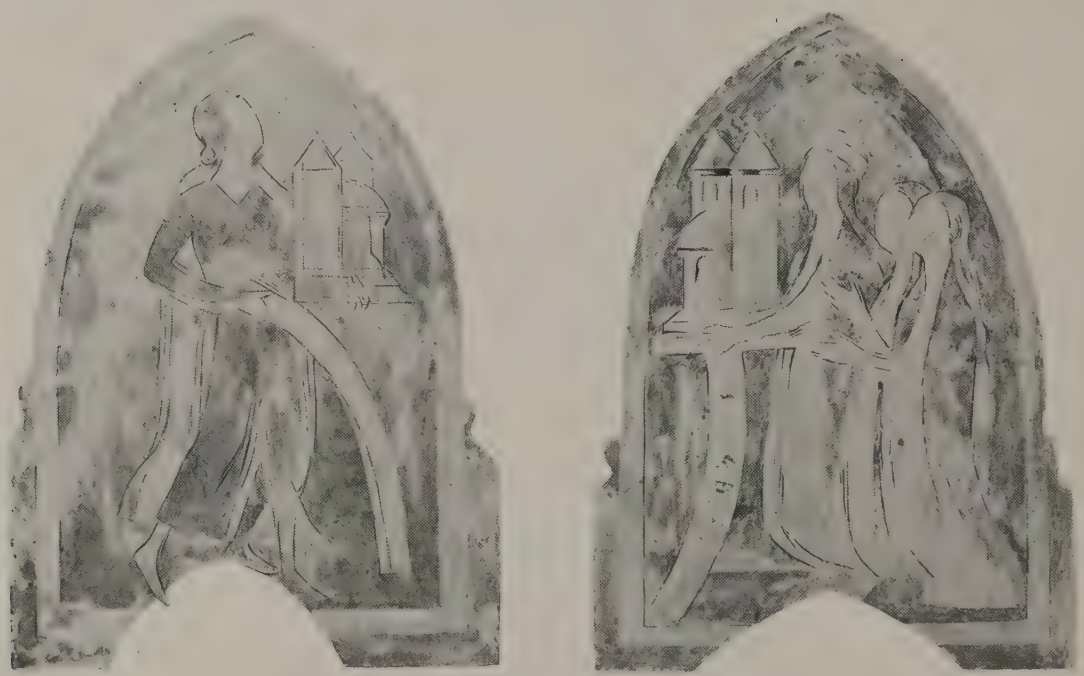


Fig. 341. Neuß, Münster. Die Stifterbildnisse.

paare unmittelbar vor den Halbkuppeln sämtlicher drei Apsiden ausdehnt. In den Rahmen dieses Systems sind dann etwas später wohl vereinzelte figürliche Darstellungen noch eingefügt worden.

In den Laibungen der Bögen des oberen Umganges waren sechs Engelpaare angeordnet in der Art, daß die Engel einander abgewandt mit ausgebreiteten Flügeln, die die Zwickel des Feldes ausfüllten, vom

[7] Das erzbischöfliche Generalvikariat in Köln hatte auf das Votum der erzbischöflichen Kunstkommission hin das *Fischer*sche Projekt zur Neuausmalung zunächst abgelehnt, der Erzbischof Simar aber hatte dann trotz der ursprünglichen Bedenken die Neuausmalung durch den Maler *Fischer* genehmigt, jedoch mit der ausdrücklichen Modifikation, daß, da z. Z. eine große monumentale Ausmalung nicht angängig erscheine, und da auch die künstlerischen Vorbedingungen für eine solche nicht vorhanden wären, nur die vor vierzig Jahren ausgeführte bescheidene ornamentale Behandlung des Inneren, die im wesentlichen das überlieferte System festhielt, erneuert werden sollte. Es sollte so Zeit gewonnen werden, damit ev. nach weiteren Jahrzehnten eine hervorragende künstlerische Kraft sich der figürlichen Ausschmückung annehmen könne. Der Maler hat sich leider an dies Programm in keiner Weise gehalten. Die ganze Kirche, zumal der Ostteil, hat eine prunkende Ausstattung gefunden, in der ebenso ein einheitlicher monumentaler Plan wie eine durchgeführte leitende Farbe vermißt werden. Die figürlichen Neuschöpfungen sind dabei in jenem äußerlich archaisierenden Stile gehalten, der von der inneren Kraft und dem Rhythmus der echten alten Stücke keine Empfindung zu vermitteln vermag.

Scheitel des Bogens abwärts zu fliegen schienen. In den weit vorgestreckten Armen hielten sie unter Tüchern große Äpfel oder Kugeln. Die Bewegung der Beine war in der Weise variiert, daß innerhalb desselben Paares bei dem einen eine lebhafte Schritt- oder Laufbewegung, bei dem anderen Engel ein Schweben dargestellt schien. Diese Motive scheinen sich, soweit sich erkennen ließ, bei jedem Paar zu wiederholen, nicht sklavisch kopiert, sondern mit leichten Variationen der Geste und Haltung, wie denn auch schon die Größe der Gestalten in den einzelnen Bögen der wechselnden Ausdehnung der Laibungsfelder angepaßt ist.

Es waren nur die Vorzeichnungen erhalten, die hier in deutlich gelben Linien erscheinen. Die Nimben und die leicht gewellten Haare, ebenso wie die Flügel waren dabei in der Fläche gelb angelegt. Der unter der Brust quer über den Leib gezogene, bis zu den Füßen herabwallende Mantel war purpurrot, die Schatten in den Falten durch ein dunkleres Rot angegeben. Das über der Brust freiwerdende Untergewand, eine Alba, war in gelben Konturen gezeichnet. Verhältnismäßig am besten hat sich die Malerei in den beiden äußeren östlichen Bögen erhalten (Fig. 340). Hier sind auch die Beleuchtungsverhältnisse am günstigsten. An den übrigen Bögen ist die Bemalung teilweise bis auf die schattenhaften Spuren verblichen.

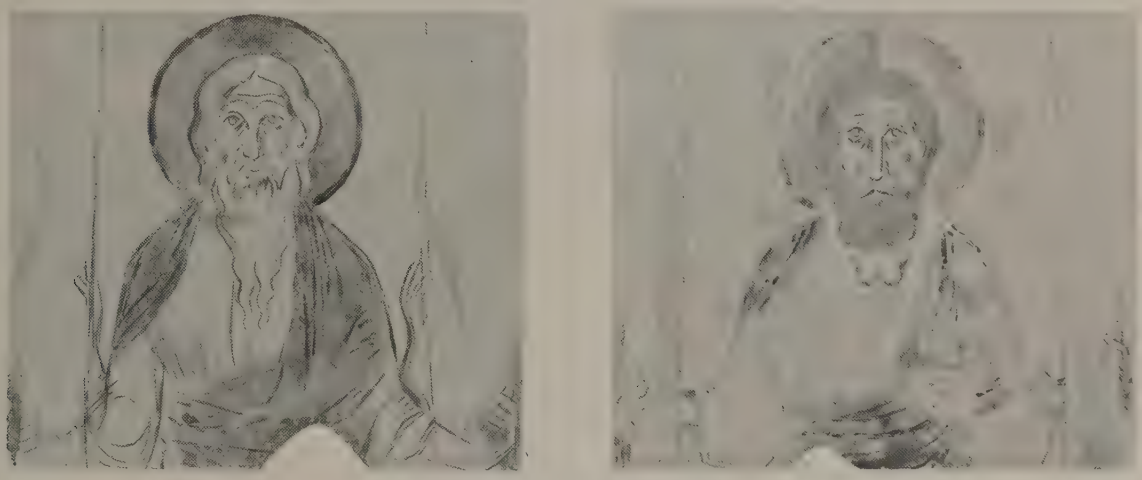


Fig. 342. Neuß, Münster. Prophetenköpfe.

Dem System der alten Bemalung gehörten auch zwei runde Medaillons in den Scheiteln zweier der Fensterbögen auf der Südseite an; sie enthielten je einen Engel mit symmetrisch über den Schultern hochgestellten Flügeln und betend vor die Brust erhobenen geöffneten Händen, unter denen der aus zwei gelben Linien bestehende Rand des Medaillons die Gestalt abschneidet. Im Typus wie in der Technik gleichen diese Darstellungen völlig den vorigen. Die Gewandung zeigt nur insofern eine Abweichung, als hier an Stelle des Mantels ein keilförmig ausgeschnittenes Obergewand tritt. Der Grund innerhalb des Medaillons war offenbar tiefblau.

An der Südseite des Ostarmes waren sodann zwei spitzbogig geschlossene Felder mit ihrer alten Ausschmückung noch erkenntlich. Der Fond war hier wieder tiefblau mit den üblichen grünen Bortstreifen, die äußere Umrahmung hellgelb und ein dunkleres orangefarbenes Gelb. In dem ersten Feld (Taf. 341[2]) erscheinen von rechts nach links gewandt, drei kniende weibliche Gestalten, von denen die vordere mit ausgestreckten Händen das Modell einer Kirche trägt. Die Gestalt ist in ein helles, scheinbar weißes Untergewand und einen darüber geworfenen in glatten Falten herabfließenden rotgelben Mantel gehüllt. Glatte ungelockte Haare fließen breit auf die Schultern nieder. Die Stirn trägt ganz offensichtlich eine breite Krone. Die beiden Begleiterinnen dieser gekrönten Frau erscheinen etwas kleiner, ungekrönt, aber mit denselben langfließenden Haaren, die erste in hellgrünem, die zweite in purpurrotem Mantel, beide die Hände anbetend nach vorn haltend; von den Gesichtern ist nichts mehr erkennbar. Die gekrönte Frau hatte gleichzeitig mit dem Modell mit der Linken ein nach unten herabhängendes Spruchband gefaßt, auf dem nur noch Spuren von Buchstaben erkenntlich sind.

Die entsprechende Figur in dem nächsten Feld (Taf. 341[1]) zeigt auf demselben Grund eine Einzelfigur eines jugendlichen Mannes, der in der linken Hand das Modell einer Kirche, in der gesenkten Rechten ein Spruchband trägt. Die Gestalt ist anmutig bewegt, sie wendet sich in lebhaftem Schreiten nach rechts, dabei öffnet sich der gelbe geschlitzte langarmige Leibrock und läßt die roten Beinlinge sehen, ein langer Mantel fällt von dem Rücken der Figur herunter, ohne daß zu sehen ist, wie er gehalten wird. Was hier erhalten ist, sind nur dürftige Vorzeichnungen. Es ist ersichtlich der Entwurf, der hier direkt auf die Mauer gesetzt ist; zumal bei der einzelnen Stifterfigur treten an dem rechten Unterarm und an der linken Hand deutliche Pentimenti hervor, und es scheint, daß das linke Bein der Gestalt ursprünglich viel weiter ausschreitend vorgesetzt werden sollte. Sowohl die männliche wie die weibliche Gestalt entbehren des Nimbus und da sie zudem durch das Kirchenmodell deutlich gekennzeichnet sind, wird man in ihnen die beiden sagenhaften Begründer der Kirche, den Grafen Eberhard von Cleve und seine Gemahlin Berta erblicken dürfen. — Diese Annahme würde dann in sich wieder eine Bestätigung der Ansicht enthalten, daß der oben (S. 470) genannten Inschrift eine alte, jedenfalls noch im 13. Jh. lebendige Tradition zugrunde liegt.

In den nächsten beiden Bogen nach Osten hin einander gegenübergestellt, ist auf dem gleichfarbigem Grunde je eine stehende Einzelfigur erkennbar. Auf der Südseite steht diese Figur in langem wallendem Gewand in einer Viertelwendung nach rechts, die Rechte hielt einen langen stabähnlichen Gegenstand, ein Zepter oder ein Pedum, vor der Schulter in der erhobenen Linken ein Spruchband. Die entsprechende Figur auf der Nordseite war en face dargestellt mit leicht gespreizten Beinen, ihr Gewand erschien deutlich als eine Glockenkasel. Beide Figuren waren nimbiert. Nach den Nimben können hier nicht gut weitere Stifter, der Graf Luthardus und der Bischof Berengerus von Toul, die in der in Abschrift des 15. Jh. erhaltenen Stiftungsinschrift neben Eberhard und Berta genannt werden, angenommen werden; man wird Heilige vermuten müssen, in der einen Gestalt eventuell den h. Quirinus.

Der Bogen vor dem Mittelfensterbogen zeigte an jeder Laibungsseite das imposante Brustbild eines bärtigen heiligen Greises mit Nimbus. Nach der ganzen Art der Darstellung und Auffassung darf man hier nur Prophetenfiguren vermuten (Fig. 342. — Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 61). Wieder ist hier die Vorzeichnung schmutzig gelb und ersichtlich auch hier direkt auf die Wand skizziert. Bei dem einen der Propheten hat der Maler zunächst versucht, die Unterarme so nach oben zu legen, daß die Hände dann fast in Schulterhöhe die steilen Spruchbänder halten konnten, die jede Figur wie zwei breite Säume nach der Seite hin einfassen. Dann aber hat er bei der unglücklichen Wirkung diese Darstellung aufgegeben und läßt nun die nach unten ausgestreckten Hände das Spruchband halten. Dabei sind freilich die Unterarme verkürzt verschieden wie leicht nach vorn gerichtet. Die beiden Gestalten sind mit einer hellen weißlich gelben Alba und einem dunkelroten über die Schulter fallenden und um die Hüften geschlungenen Mantel gekleidet. Von außerordentlicher Großartigkeit und Mächtigkeit ist die Wirkung der beiden Köpfe, die hier seltsam durchgebildet und modelliert erscheinen, die Augen, ganz groß und weit aufgerissen, geben dem Gesicht etwas Drohendes, fast Erschreckendes im Verein mit den hochgezogenen Brauen und der tiefgefurchten und gerunzelten Stirn. Auch von der Seite der Nasenflügel ziehen sich tiefe Falten herunter; der Ausdruck einer hoheitsvollen Würde paart sich mit einem finsteren und unheimlich drohenden Ernst. Im Scheitel des Bogens fanden sich die Rippen eines Medaillons, in dem wahrscheinlich auch eine Engelsgestalt dargestellt war.

Diese großen Prophetenköpfe darf man ebenso wie die fliegenden Engel noch der ältesten, wohl um das J. 1225 entstandenen malerischen Innendekoration der Kirche zuschreiben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die mutmaßlichen Stifterbildnisse derselben Zeit angehören, dann würden sie in den Zusammenhang der schlanken Gestalten mit den fließenden Gewändern gehören, die noch wie ein Nachklingen der Tradition von Schwarzrheindorf, Brauweiler und Essen erscheint. Sie würden in diesen Kreis doch besser passen als in den der späteren am Ausgang der spätromanischen Epoche stehenden schlankgliedrigen Figuren. Da die Originale ganz übermalt sind, ist es nicht gut möglich, ein abschließendes Urteil zu fällen.

Fig. 343. Boppard. Stadtsiegel aus der 1. H. des 13. Jh.

BOPPARD.

Ausmalung der Severikirche.

Literatur.

P. Bertius, Commentariorum rerum Germanicarum libri III, Amsterdam 1616, p. 484 ff. — M. Merian, Topographia Archiepiscopatuum Moguntinensis, Trevirensis, et Coloniensis, 1646, p. 30 ff. — Quaglio, Sammlung merkwürdiger Gebäude, 1820 f. (mit Ans.). — v. Lassaulx in J. A. Klein, Rheinreise von Straßburg bis Rotterdam, 2. Aufl., Coblenz (1835), S. 456. — Th. Hope, Historical essay on architecture, London 1840, I, p. 223 f., p. 296; II, p. 38 (Ans. d. Front des Chorabschlusses u. Details). — A. Lange, Malerische Ansichten der merkwürdigsten und schönsten Kathedralen, Kirchen und Monumente der gotischen Baukunst am Main, Rhein und der Lahn, Frankfurt 1843, S. 18, Taf. 20 (Chorans.) — Kallenbach u. Schmitt, Die christliche Baukunst des Abendlandes, 1850, Taf. 21. — G. v. Bernewitz, Die Entstehung des Spitzbogenstils: Försters Allgem. Bauz. X, 1845, S. 398, Tafel 697, 7 (Westfassade). — Moller-Gladbach, Denkmäler der deutsch. Baukunst, Darmstadt (1845), 3, Taf. 19—21 (Chorans, Westportal). — A. H. Springer, Die Baukunst des christl. Mittelalters, Bonn 1854, S. 105, Taf. 16, 1. — Fr. Kugler, Kleine Schriften u. Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1854, II, 213 ff. — Fr. Kugler, Geschichte der Baukunst, Stuttgart 1858, II, S. 341. — H. J. Nolden, Zur Geschichte der Stadt Boppard: Jahresbericht des Progymnasiums zu Boppard I, 1859; II, 1863; III, 1867. — K. Rossel, Die Pfarrkirche S. Severus in Bopard, Wiesbaden 1861 (mit Abdruck zweier Siegel). — W. Krüger, Die Pfarrkirche zu Boppard: Zeitschrift f. prakt. Baukunst, 1864, S. 10 f. (mit Grundr., Schnitten, Süd-, Ost- und Westaufriß, Süd- und Westportal, Details und Siegel auf Tafel 15—18), auch als Separatabdruck, Allgem. deutsch. Verlags-Anstalt, Berlin. — Bock., Das monumentale Rheinland (m. Aufn.). — Reisealbum

zur Erinnerung an den Rhein (von den Schülern der Berl. Bauakademie) 1865, Taf. 41. — J. Nick, Liber Donatiorum Ecclesiae s. Severi Bopardiae: Annalen d. Vereins f. Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung, IX, 1868, S. 1 ff. — von Stramberg, Rheinischer Antiquarius 2. Abt. V. S. 470; VIII, S. 403. — C. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, V, 1872, S. 263. — M. Scheins, Die Pfarrkirche des h. Severus zu Boppard: Frz. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters, Köln und Neuß (1872), 2. Serie, Nr. 9, 24 S. (mit Grundriß, Außen- und Innenansicht). — R. Redtenbacher, Beiträge zur Kenntnis der Architektur im Mittelalter, Frankfurt 1872—78, Taf. 53, Fig. 13 (Rippenprofil). — H. Otte, Geschichte der romanischen Baukunst in Deutschland, Leipzig 1874, S. 355. — C. Rutsch, Boppard und das Rheintal von St. Goar bis Lahnstein, Coblenz 1880, S. 60 ff. — P. Lehfeldt, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz, Düsseldorf 1886, S. 572 ff. — Grundschöttel, Das alte Boppard: Frankfurter Zeitung v. 18. Juli 1887. — Ph. de Lorenzi, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, II, 1887, S. 195 ff. — Klein, Geschichte von Boppard, Boppard 1909, S. 276. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 38.

Über die Wandmalereien besonders:

Clemen u. Cuno, Boppard, St. Severuskirche. Restauration der Wandmalereien: Berichte über die Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz, Bonn I, 1896, S. 20 ff. (dasselbe i. d. Bonner Jahrbüchern 100, 1896, S. 160 ff.). Vgl. dazu F. X. Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft XIX (1896), S. 466. — Bormann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland I, Doppeltafel (farbig). — Abb. bei Dehio, Kunstgeschichte in Bildern II, Taf. 83. — Originalpausen von Aug. Martin im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz zu Bonn (20 Bl.). Ebendort Aquarell-Kopien von Otto Vorländer v. J. 1896 in 7 Bl. (darnach Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 32, 33 [farbig], 34, 35 [einfarbig]).

Baugeschichte.

Die älteste Nachricht über das Bestehen einer Kirche in Boppard, dem römischen Baudobriga, stammt aus der zweiten Hälfte des 9. Jh. In einer Urkunde, die der Trierer Erzbischof Bertolf am 28. September 874 ausstellt, wird von einer Kirche in „Bobardon“ gesprochen[1]. Der Patron der Bopparder Kirche, St. Petrus, wird erstmals in einer Urkunde Kaiser Ottos I. vom 15. Mai 965 namhaft gemacht[2]. Einige Jahrzehnte später wird neben diesem der h. Johannes der Täufer als Titelheiliger in der Urkunde erwähnt, kraft deren Kaiser Otto III. am 13. September 991 „die auf kaiserlichem Eigentum in der Stadt Boppard in der königlichen Pfalz gelegene und zu Ehren des Apostelfürsten und des heiligen Johannes des Täufers geweihte Kirche“ dem St. Martinstift zu Worms übergab[3].

Den Titel des h. Severus scheint erst der heutige Kirchenbau erhalten zu haben. Im J. 1224 kommt noch der Name Peterskirche vor[4], während im folgenden Jahre der h. Severus, Erzbischof von Ravenna, als Patron genannt wird[5].

Die Anlage der Kirche stellt sich als dreischiffige kreuzförmige Basilika mit einschiffigem Querhaus dar. Zwei Türme erheben sich zu seiten der Vierung, die schmäler als Chor und Langhaus ist, und mit den unteren Schiffsarkaden als ältester Teil der Kirche betrachtet werden darf. Diese Teile sind wohl dem Beginn des 12. Jh. zuzuschreiben. Ein Siegel Erzbischof Brunos von Trier (1102—1124) fand man im

[1] Th. J. Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, 1840, S. 33. — A. Goerz, Mittelrheinische Regesten I, 1876, S. 198.

[2] „ecclesia, que constructa est in honore s. Petri in ... castello Bohbardo nominato“ Beyer, Mittelrh. Urkundenbuch I, 1860, S. 262, 319. — Goerz, Mittelrh. Reg. I, S. 285. — Im Jahre 1841 fand man beim Restaurieren der Kirche, nachdem der alte barocke Hochaltar entfernt worden war, auf dem großen Altarstein ein Beglaubigungssiegel aus Wachs von dem Erzbischof Theodorich I. von Trier (965 bis 975). v. Stramberg, Rhein. Antiquarius 2. Abt., VIII, S. 472.

[3] „quandam nostre proprietatis ecclesiam in villa Boparda nominata infra nostram regiam curtim sitam et in honore principis apostolorum et s. Johannis baptiste consecratam“. Beyer, Mittelrh. Urkdb. I, S. 262 u. 319. — Goerz, Mittelrh. Reg. I, S. 320.

[4] Eltester u. Goerz, Mittelrh. Urkdb. III, 1874, S. 192 „canonici S. Petri“. — Seit wann mit der Pfarrkirche ein Kollegiatstift verbunden war, ließ sich bisher noch nicht feststellen. Im Juli 1191 bestätigte Bischof Conrad II. von Worms die Fundation eines fünften Kanonikates. Eltester u. Goerz, Mittelrh. Urkdb. II, 1865, S. 157.

[5] Eltester u. Goerz, Mittelrh. Urkdb. III, 1874, S. 214 „der kirchen S. Severi zu Boparten“. — Näheres über den hl. Severus siehe unten S. 483.

J. 1844, als die beiden alten Seitenaltäre, die zu beiden Seiten des Langschiffes am Eingang zur Turmtravée stehen, entfernt wurden, im Sepulcrum des nördlichen dieser Altäre (St. Helena).

Für die Datierung des heutigen Baues sind die beiden in der ersten Hälfte des 13. Jh. geführten Bopparder Stadtsiegel von besonderer Bedeutung. Nach den Untersuchungen von Karl Rossel läßt sich das ältere, das ein Stadttor mit zwei dahinter stehenden Türmen zeigt, für die Jahre 1216—1228 nachweisen, während das jüngere, das bis auf den Abschluß der Türme ein getreues Bild der jetzigen Kirche gibt, bisher erstmals im J. 1236 festgestellt werden konnte[6] (Fig. 343). Die Vollendung der Kirche würde auf Grund dieser Feststellungen wohl zwischen die J. 1228 und 1236 anzusetzen sein. Vielleicht darf die urkundlich für den 11. September 1234 beglaubigte Anwesenheit Erzbischofs Theoderich II. (1212—1242) in Boppard mit der Weihe der Kirche in Verbindung gebracht werden[7], während die Namensänderung im J. 1225 vielleicht so zu deuten ist, daß damals das neuerbaute Schiff der Kirche in Benutzung genommen wurde. Das Langhaus war als eine ursprünglich im Mittelschiff wohl nicht auf Wölbung berechnete Emporenbasilika begonnen, im Anschluß an die großen Coblenzer Kirchen. Die Wölbung ist erst später eingetreten — die wunderliche an Kuppelgewölbe anklingende Form suchte sich, so gut es ging, unter Beibehaltung der alten hochgelegenen Fenster einzupassen. Als Datum dieser Gewölbe würde das J. 1234 gut passen. Als Bauzeit für den Chor käme dann auch die Zeit von 1225—1234 in Frage. Dem widersprechen allerdings die Formen des Inneren, die ganz deutlich schon frühgotische Formen aufweisen. Die Vollendung des Chores würde man so wohl erst um einige Jahrzehnte später anzusetzen haben[8]. — Nach Aufhebung des Stiftes im J. 1802 wurden die beiden an die Kirche angebauten Kapellen, die Johanniskapelle an der Süd- und

Fig. 344. Boppard. Blick in das Mittelschiff der Severikirche.

[6] Siehe die Abbildung in dem Aufsatz von St. Beissel, Die Bemalung des Äußeren unserer Kirchen i. d. Zeitschr. f. christl. Kunst IV, 1891, S. 258. Zu vergleichen mit der Abbildung auf diesem Siegel wäre die Darstellung der ravennatischen Kirche eben auf unserem Bopparder Wandgemälde, in dem der Maler wohl unwillkürlich sich die Severuskirche zum Vorbild genommen hat.

[7] Goerz, Mittelrh. Reg. II, S. 558. — Vor dem Jahr 1236 ist dies die einzige aus den Regesten bekannte Anwesenheit dieses Erzbischofs in Boppard. Es ist derselbe Erzbischof, der den Dom zu Limburg weiht.

[8] So auch Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 38: „Der jetzige Bau aus 2. H. 13. Jh. (wohl etwas zu summarisch). Bei der Weihe 1225 dürften der jetzige Chor und vom Langhaus die Gewölbe noch nicht vorhanden gewesen sein . . . Die den Abschluß bildende Koncha wurde nach c. 50 Jahren abgebrochen und durch den bestehenden verlängerten Chor ersetzt; in den Formen ein Kompromis des langlebigen Romanismus mit der in diesem Abschnitt des Rheintals sehr spät aufgenommenen Gotik.“ Den Chor so spät anzusetzen, scheint mir bedenklich, da um 1275 doch schon die Umwandlung der Stilformen sich vollzogen hatte. Über den Fund des Siegels des Erzbischof Bruno berichtet Krüger in der Zs. f. praktische Baukunst 1864, S. 11 (nach einer Mitteilung von Lassaulx). Vgl. auch Rossel, Die Pfarrkirche S. Severus in Boppard S. 4.

die Michaelskapelle an der Nordseite, abgerissen. Die erste größere Instandsetzung fand im J. 1841 statt, die Kirche wurde damals u. a. neu getüncht, wobei die schönen Kapitäle ganz überschmiert wurden. Nachdem in den achtziger Jahren eine Reihe kleinerer Restaurationen vorgenommen waren, stellte sich die Notwendigkeit einer umfassenden Wiederherstellung der Kirche im Äußeren und Inneren heraus, die in den J. 1888—1895 durch Heinrich Wiethase ausgeführt wurde.

Im Zusammenhang mit dieser Restauration entdeckte man unter der alten Tünche ein vollständiges Dekorationssystem mit reichem figürlichem Schmuck aus der Erbauungszeit der Kirche, das seitdem eine Fundgrube für frühmittelalterliche monumentale Ausschmückung geworden ist. Die Ornamente waren so gut erhalten, daß man sie nur etwas aufzufrischen brauchte und mit der übrigen etwa neu zu komponierenden Ausschmückung in Verbindung zu bringen hatte, um eine durchaus einheitliche und bedeutende Wirkung zu erzielen. Daneben wurden nicht minder wertvolle figürliche Darstellungen aufgefunden, und zwar im Mittelschiff auf der Hochwand des Ostjoches an der Nordseite unter der oberen Fensterreihe Szenen aus dem Leben des h. Severus, im südlichen Seitenschiff fanden sich noch im westlichen Gewölbe der Osttravée Gewölbemalereien aus dem 13. Jh., deren Vorwürfe der Legende des h. Aegidius und der 10 000 Märtyrer vom Berge Ararat entnommen waren, sowie im westlichen Kreuzgewölbe der Mitteltravée eine Deësis aus dem 13. Jh.

Die sämtlichen Malereien gehören mit Ausnahme der späteren Gewölbedekoration im südlichen Seitenschiff der Erbauungszeit der Kirche an und wurden wohl alsbald nach der Einweihung begonnen, also wohl erst nach 1234. Der Fund war deshalb so epochemachend, weil hier zum erstenmal in den Rheinlanden ein vollständiges einheitliches und klares System von malerischer Ausschmückung aufgefunden wurde, ein System, das mit den einfachsten Mitteln arbeitet und dabei doch große und wuchtige Wirkungen erzielt. Die Farbenskala ist durchweg eine kalte. Gegenüber den in Köln herrschenden Dekorationen in warmen und bunten Tönen und auch gegenüber der reicheren Skala der Systeme von Limburg und Andernach bietet Boppard das klassische Beispiel einer kalten und einfachen Dekoration. Ähnlich ist das System im Langhaus des Bonner Münsters, in einfacherer Form ist dies Schema auch in der St.-Matthias-Kapelle in Cobern verwandt. Die maiestas Domini im südlichen Seitenschiff gehört derselben Zeit an, die legendarischen Szenen in dem einen Gewölbe dieses Seitenschiffes dürften noch um zwei bis drei Jahrzehnte später entstanden sein. Sie zeigen, wenn auch in einer natürlichen Weiterbildung des weichen spätromanischen Stiles, doch schon im Duktus einen leisen gotischen Schwung und eine größere Schlankheit im Figurenkanon.

Die figürlichen Darstellungen befanden sich in solch beschädigtem Zustand, daß ein bloßes Nachretuschieren ausgeschlossen war. Sie wurden auf das sorgfältigste gepaust und auf neuen Putz in Caseïnfarben neu aufgemalt. Sie haben den alten blauen Grund wiedererhalten, die Modellierung ist nach den erkennbaren alten Resten eine sehr kräftige geworden.

Da der Gemeinde eine neue Ausschmückung der ganzen Kirche durch einen Stifter zugesichert war, diesem aber die Hineinbeziehung der alten Malerei in den Dekorationsplan nicht genehm erschien, so schwebten die aufgedeckten Reste in großer Gefahr, wieder übermalt zu werden. Der 37. Provinziallandtag bewilligte daher im J. 1892 die Summe von 10 000 Mark zur Wiederherstellung der alten Malereien, die durch den Maler *August Martin* aus Kiedrich unter der Leitung der Königlichen Regierung in Coblenz i. J. 1893 erfolgte. Der Chor war schon vorher durch den Maler *Franz Wirth* aus Aachen neu ausgemalt worden. Leider ist hier nicht auf — wohl sicher gleichfalls vorhandene — Spuren älterer Malerei geachtet worden, so daß dieser wichtige Teil der alten Ausschmückung der Kirche wohl als endgültig verloren anzusehen ist[9].

---

[9] Über die Wiederherstellung vgl. oben Jahresberichte I, 1896, S. 20 u. B. J. 100, S. 160. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß die Erneuerung des figürlichen Schmuckes kein sehr feines Stilgefühl aufweist (die Pausen haben hier in manchen Punkten einen höheren urkundlichen Wert). Zumal die Köpfe haben einen fatal modernen Ausdruck erhalten; man braucht sie nur mit den selbständigen Leistungen des Malers *Martin* in Bonn, Bingen und Kiedrich zu vergleichen, um sofort den gleichen Vater zu erkennen (vgl. oben S. 438).

Die Malereien.

Die dekorative Bemalung*.

Im Mittelschiff sind die Wände und Gewölbe weiß, letztere mit schwarzen Sternen besät, erstere durch rote Striche, einfache in horizontaler, doppelte in vertikaler Richtung quadriert. Die tragenden und trennenden Architekturglieder, die Hauptpfeiler mit ihren Vorlagesäulen, die Scheidebogen der Gewölbe, die Arkadenbogen des Unter- und Emporengeschosses mit ihren Pfeilern, die Bogen der Orgeltribüne sind grau gestrichen und durch einen von zwei weißen Strichen begleiteten roten Strich quadriert.

Fig. 345. Boppard. Dekorative Motive aus dem Mittelschiff der Severikirche.

Die Rippen der Gewölbe im Hauptschiff, die Gesimse und Kämpferplatten der Pfeiler sind rot. Die Sockelgesimse aller Pfeiler sind gelb mit roter Hohlkehle, ebenso die Basen aller Säulen, deren Stämme schwarz und deren Kapitäle gelb sind auf rotem Grund. Unter dem Hauptgesims der Mittelschiffwände, der Brüstung der Emporen ist ein perspektivischer grau-rot-gelber Mäanderfries auf die weiße Wand gemalt.

Um die Arkadenbogen ziehen sich im Untergeschoß sowohl als im Emporengeschoß — hier die beiden bzw. drei Säulenarkaden umschließend — vorspringende Begleitbogen, mit rot-grau-gelben Ranken-, Palmetten-, Düten-, Schnitzel-, Mäander- und Zahnschnittmustern auf schwarzem Grunde bemalt, gegen die über ihnen wieder schwach vorspringende, weiße Mauer rot gerändert. Die Laibungen dieser Begleitbogen sind im Untergeschoß weiß gestrichen und mit schwarzen, durch schwarze Striche getrennten

* Der Beschreibung der Wandmalereien liegt ein Manuskript von Dr. Richard Reiche zugrunde, revidiert von Dr. Erwin Hensler.

Kreisen bemalt; im Emporengeschoß einfach grau oder rot, nur einmal kehrt das Kreismuster auch hier wieder, und zwar nimmt es an der mittleren Südempore in der Laibung des östlichen Arkadenbogens die Hälfte des östlichen Hauptbogens (Begleitbogen) ein, ferner ist die Laibung des östlichen Hauptbogens der östlichen Südempore mit einer roten Schlangenlinie auf graugelbem Grunde geziert.

Auch die fächerförmigen Stichkappen der Gewölbefenster sind oben mit Friesen von gleicher Färbung und ebenso mannigfaltiger Zeichnung wie die Arkadenbogen eingerahmt.

Den Hauptbogen der Emporenarkaden — zwei in jedem Joch des Mittelschiffes — sind Wulste unterlegt. Von diesen sind auf der Südseite drei marmoriert, stückweise abwechselnd gelb (weiß gehöht) auf braun, und grau (weiß gehöht) auf schwarz, einer gewellt (Osten) gelb-rot-grau, zwei gezackt, gelb-rot-gelb-grau. Auf der Nordseite kommt zu diesen Mustern noch ein gitterförmiges, grau-gelb-rot, und ein einfaches gewickeltes Band.

Die grauen Bogen der dreifachen bzw. zweifachen Arkaden der Emporengeschosse sind nach dem Mittelschiff von grauroten, mit Punkten und Zickzackbändern gefüllten Bändern umrahmt.

Die Zwickelflächen zwischen ihnen und den sie verbindenden Hauptbogen sind weiß und bei der Restauration mit zwölf Fabeltieren ausgefüllt, die dem Physiologus entnommen und mit ihren Namen versehen sind:

Es sind im Ostjoch: auf der Nordseite: 1. „Phoenix“ (östliche Arkade), 2. „Aquila“ (westliche Arkade), auf der Südseite: 1. „Basiliscus“, 2. „Serpens“; im Mitteljoch: auf der Nordseite: 1. „Pelicanus“, 2. „Pavo“, auf der Südseite: 1. „Gryphus“, 2. „Draco“; im Westjoch: auf der Nordseite: 1. „Cygnus“, 2. offener Bogen; auf der Südseite: 1. „Siren“, 2. offener Bogen.

In den beiden Zwickeln des Bogens, der das die Orgelbühne tragende Gewölbe vom Mittelschiff trennt, stehen, einander zugekehrt, zwei graue, in schwarzen Umrissen gezeichnete große Elefanten, der südlich mit eingezogenem, der nördlich mit erhobenem Rüssel. In den übrigen Zwickeln fanden sich nur Reste von Umrissen, die wenig bestimmte Formen ergaben. Es war im wesentlichen die Aufdeckung der Elefanten, die bei der Wiederherstellung der farbigen Dekoration die Veranlassung[10] gab, die Zwickel der Arkadenbögen mit den eben erwähnten Gestalten des Physiologus zu schmücken.

In den Zwickel, den der Spitzbogen der inneren Westwand des Mittelschiffes mit der Rose darüber bildet, ist ein gelb-rot-blau gerahmtes Kreismedaillon gemalt, darin auf schwarzem Grunde eine kleine Halbfigur Christi in blauem Gewand und rotem Mantel, mit gelbem Kreuznimbus, segnend erhobener Rechten.

In den Emporen sind die Grate der Gewölbe und die Fensterrahmen rot, die Scheidewülste grau auf schwarzen Vorlagesäulen.

In den Seitenschiffen sind wie im Hauptschiff die Wände weiß, rot quadriert, die Pfeiler und Pfeilervorlagen grau, die Säulen schwarz, mit gelben, rotgekehlten Basen und gelben, rot grundierten Kapitälen.

Die Gewölbe sind blank. Nur ist im westlichen Joch der Mitteltravée des südlichen Seitenschiffes die Westkappe des Gratgewölbes blau grundiert.

Auf ihr befinden sich die Reste einer Deësis: in ellipsenförmiger Mandorla sitzt auf dem Regenbogen Christus in rotem Mantel. Er hat beide Arme erhoben, die Innenflächen der Hand nach außen gekehrt,

---

[10] Die Anbringung der großen Tierfiguren entspricht der symbolischen Auffassung der Tiere nach dem Physiologus. Es wäre hier zu verweisen auf die einschlägige Literatur, vor allem auf Ch. Cahier, Nouv. mélanges d'archéologie. Curiosités mystérieuses p. 165. — A. Martin et Ch. Cahier, Vitraux peints de St. Etienne de Bourges p. 97. — Romilly Allen, Early christian symbolism in Great Britain and Ireland before the 13. century, London 1887. — E. P. Evans, Animal Symbolism in ecclesiastical architecture, London 1896. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 406. — St. Beissel, Zur Gesch. d. Tiersymbolik i. d. Kunst des Abendlandes: Zs. f. christl. Kunst XIV, 1901, S. 275. — Vgl. ebenda XV, S. 53. — Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes S. 313. — Zum Physiologus speziell: Lauchert, Geschichte des Physiologus S. 40. — Strzygowski, Der Bilderkreis d. griech. Physiologus: Byzantin. Archiv II, 1899, S. 91. — A. L. Jellinek, Bibliographie des Physiologus: Anglia, Beiblatt XIII. Dazu Beschreib. Verzeichnis d. illumin. Handschriften in Österreich III. Kärnten von Rob. Eisler S. 57. — Die Deutung des Elefanten bei Honorius Augustodunensis, In cantica canticorum V, 16 (Migne, Patrologia lat. CLXXII, p. 443): Elephas cuius os est ebur, castum est animal et frigidae naturae Significat autem sanctos et castos a telis diaboli invulnerabiles

von seinem Munde gehen zwei Schwerter aus. Ihm zugekehrt kniet im rechten Zwickel der bärtige Johannes der Täufer, im linken Maria.

Die Rippen der östlichen Travée des nördlichen Seitenschiffes sind grau, mit gelben und roten Kreisen belegt. Die Scheidegurte in den Seitenschiffen und die beiden sie begleitenden Säulenwulste sind marmoriert, und zwar grau (weiß gehöht) auf schwarz und gelb (weiß gehöht) auf braun, zum Teil sind die Scheidegurte auch gitterförmig mit schwarzen und weißen Strichen überzogen. Die Säulenwülste der Schildbögen sind zum Teil mit marmorierten Bändern umwickelt, zum Teil mit marmorierten, durch weiße punktierte Bänder getrennten Feldern bemalt, zum Teil von einfachen Bändern umzogen oder quadriert wie auf den Emporen (System und Details im Tafelband Taf. 32 und 33 farbig).

Unter dem Gesims, das das untere Arkadengeschoß dieses Joches abschließt, befindet sich ein reich ornamentierter spätromanischer Tierfries. Eine schmale lange farbig mannigfach wechselnde Ranke auf weißem Grund ist in zwölf Einzelranken aufgelöst. Von Westen nach Osten folgen sich in diesem Zyklus ein Mann in Gelb in grauer Ranke mit roten Blättern, ein roter Fuchs in gelber Ranke mit grau-grünen und roten Blättern, ein gelber Löwe in graugrüner Ranke mit roten Blättern, ein roter Hirsch in gelber und roter Ranke mit graugrünen Trauben, ein gelber Löwe in graugrüner Ranke mit roten Blättern, ein

Fig. 346. Boppard. Der Tierfries an der Nordseite des Langhauses.

blaugrauer Greif in gelber Ranke mit roten Blättern, ein roter Löwe in graugrüner Ranke mit grünen Blättern, ein gelber graugeflügelter Löwe in rotgelber Ranke mit grünen Blättern, ein kleiner roter Hase in graugrüner Ranke mit gelben und roten Blättern, ein roter Centaur mit grünem Gürtel in gelber Ranke mit grünen Blättern, ein blaugrauer Vogel in graugrüner Ranke, ein großer roter Vogel in gelber Ranke[11].

[11] Ähnliche Tierfriese etwa im Dom zu Trier (Jahresberichte d. rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege IV, S. 40), am Portal von St. Gilles (Congrès archéol. de France LXXVI. Avignon I, p. 180), in einem Wandgemälde des 13. Jh. im Passauer Hof zu Krems (Österreichische Kunsttopographie I, Krems S. 234), in der Kirche de la Vega zu Oviedo v. J. 1224 (José M. Quadrado, España. Asturias y León, Barcelona 1885, p. 221), auf dem Kreuz im Museo arqueologico nac. zu Madrid (Enr. Serrano Fatigati, Portadas artisticas de monumentos españoles desde el siglo XII, Madrid 1913, Taf. zu p. 25), an der Kathedrale von Borgo San Donnino, am Baptisterium zu Parma, an San Michele zu Pavia (C. Martin, L'art roman en Italie I, pl. 14, 16, 37, 66), an der Kanzel von S. Maria in Bominaco (G. Poggi, L'arte mediaevale negli Abruzzi pl. 52), in einem Wandgemälde in St. Philibert zu Tournus (Henri Curé, Saint Philibert de Tournus, Paris 1905, Pl. zu p. 308). Vgl. im allgemeinen zu der Entwicklung der Tierranke: H. Dolmetsch, Der Ornamentenschatz S. 81 und Georges de Récy, L'évolution ornamentale depuis l'origine jusqu'au XII. siècle, Paris 1913, p. 249. Die ganze friesartige Anwendung vereinzelter Tiermotive geht natürlich letzter Hand wieder auf die Antike und den Orient zurück. Auch hier spielen als Vermittler die Mosaiken eine große Rolle. Spätrömische Mosaiken in großer Zahl nennt das Inventaire des mosaïques de la Gaule. Die Tiermotive schon von der Ranke umschlungen etwa auf dem byzantinischen Mosaik aus der Kirche des h. Christoph zu Kabr-Hiram bei Tyrus im Louvre.

Figürliche Malereien.

Malereien im Mittelschiff.

Im Ostjoch des Mittelschiffes ist an der Nordwand über die hier nicht durchbrochene Wandfläche des Emporengeschosses von den Scheiteln der die Biforen der Emporenarkaden einrahmenden Ornamentbogen bis zu dem oben abschließenden Gesims in zwei wagerechten Zonen die Legende des Schutzpatrons der Kirche, des heiligen Bischofs Serverus von Ravenna gemalt.

Der rotbraune Streifen, der die Ornamentbogen außen abrahmt, ist von den Zwickeln aus um das ganze Feld und als Abschlußlinie der unteren Zone horizontal über die Scheitel der Ornamentbogen gezogen. Die beiden Bilderzonen trennt ein gelber Streifen, über den oben ein schmaler grauer Streifen läuft und den unten ein weißes Band begleitet, das in schwarzen Majuskeln Verse enthält, welche sich auf die in der oberen Zone dargestellten Szenen beziehen. Ein ebensolches schmaleres Schriftband für die Szenen der unteren Zone zieht sich unter dem rotbraunen Fußstreifen hin. Unter dem rotbraunen Abschlußstreifen der oberen Zone ist auf schwarzem Grunde eine breite Kopfleiste aufgemalt aus unverbunden nebeneinander gereihten leierförmigen gelben Doppelhörnern, die in weißgehöhten grünen Tupfen endigen und einen ebensolchen größeren Tupfen einschließen. Ein grauer und darunter ein weißer Streifen grenzen die Leiste gegen die Bildfläche ab. Die ganze so eingerahmte und abgeteilte Wand ist einschließlich der Zwickelflächen blau grundiert.

Die szenische Darstellung beginnt in der rechten Ecke des oberen Streifens, läuft nach links weiter und setzt sich im unteren Band von links nach rechts fort. Der oben erwähnte Schriftstreifen läuft natürlich unbekümmert um diese bildliche Anordnung unter beiden Szenenfriesen von links nach rechts. In zwei Neunzeilern wird die Darstellung erläutert. Unter der oberen Bildfolge steht in einer Zeile folgender Vers:

PER COLUMBAM DEMONSTRATUS
GREGIS CURAM RAVENNATIS
GERRIT TEXTOR VELLERUM,
RUSTICANI VIRI STATUM
REPENTE SIC MUTATUM
ADMIRATUR FEMINA,
RECOLATUR LAUS SEVERI,
SERVUM DEI QUI SE VER(U)M
SIGNO PROBAT OPERUM.

Unter der unteren Darstellung befindet sich, zweimal unterbrochen durch die reich ornamentierten Bogen — hinter viri und hinter prece — diese Inschrift:

DUM MISSA CELEBRATUR
SUPER NOVA DISPUTATUR
VIRI MAGNITUDINE,
SEPELIRI PRAETER MOREM
INTER DATAM ET UXOREM
ADHUC VIVUS POSTULAT,
EIUS ET EARUM PRECE
URBI NOSTRAE PACEM PRAEBE,
JESU CHRISTE DOMINE.

Diese beiden Strophen, die nur eine ganz allgemeine Erklärung zu den vom Maler dargestellten Szenen der Legende geben, sind erst bei der Restauration den Gemälden beigefügt worden[12].

[12] Nach Mitteilung des Amtsgerichtsrates van Rossum in Boppard waren von der alten Unterschrift nur noch die Worte INTRAT SARCOPHAGO SEVERUS lesbar, so daß man einen Vorschlag des um die Wiederherstellung der Severikirche wohlverdienten Pfarrers Nick von Salzig gemäß die obigen wohl einem mittelalterlichen Hymnus auf den h. Severus entstammenden Verse als Unterschrift der Wandgemälde wählte. Der Hymnus selbst ließ sich trotz verschiedener Bemühung bisher nicht feststellen. Bei M. OPPERMANN, Der h. Severus von Ravenna, Paderborn 1878, S. 67 ist ein anderer älterer Hymnus auf den h. Severus gegeben, der ähnliche Illustrationen begleitet haben könnte. Er findet

Die Erzählung der Legende hat der Künstler in nicht sehr übersichtlicher Anordnung zur Darstellung gebracht. Ohne jede Gliederung sind in der oberen Reihe achtzehn Figuren nebeneinander dargestellt, so daß es dem Beschauer zunächst schwer wird, den Zusammenhang festzustellen. Nur das in den beiden ersten Gruppen gleiche Gewand des Heiligen gibt die Möglichkeit einer Gruppierung der eng nebeneinander stehenden Gestalten. Dank einer aus Türmen und Torbauten, die durch Rundbogen miteinander verbunden sind, bestehenden architektonischen Gliederung wirkt im unteren Streifen die Schilderung klarer.

Die farbige Haltung der ganzen Dekoration fügt sich harmonisch der ornamentalen Behandlung der Architektur ein. Die zahlreichen Figuren, die in Rot und Gelb und in der oberen Reihe vor allem auch in Grün gekleidet sind, stehen unaufdringlich vor dem blauen Grund, der die ganze Wandfläche bedeckt. Hinsichtlich der Tracht der dargestellten Personen ist zu bemerken, daß ihre Gewänder goldgesäumt sind und daß sie alle schwarze Schuhe tragen, die Gesichter sind bei allen en face gegeben.

Die Legende des h. Severus.

Des Namens Severus gibt es eine ganze Reihe von Heiligen, die vielfach untereinander verwechselt werden[13]. So galt lange der heilige Trierer Bischof dieses Namens als Patron der Bopparder Stiftskirche[14], wodurch es vielleicht auch zu erklären ist, daß dem Hagiographen des Ravennatischen Erzbischofs, Oppermann[15], der in einem eigenen Kapitel über „die Verehrung des h. Severus in Deutschland und Italien" handelt[16], der Kult des Heiligen in Boppard ganz entgangen ist. Der h. Severus von Ravenna soll seit dem Jahre 283 den dortigen erzbischöflichen Stuhl innegehabt haben und am 1. Feburar 348 im Alter von 113 Jahren gestorben sein[17]. Die Überführung seiner Reliquien nach Deutschland schreibt die durch keinerlei Quellen begründete Bopparder Überlieferung dem Trierer Erzbischof Rotbert (930—956)

---

sich auch in dem Thesaurus hymnologicus ed. H. A. Daniels, Leipzig 1903, p. 294, Nr. 338:

De sancto Severo ad vesperas.

Iste confessor nobis intercessor
Coelitus datus, columba monstratus
Sic est sacratus, praesul hic beatus:
Sanctus Severus.

Hic quodam vere more muliebri
Novit carpere lanam et texere,
Hic monocordum plusquam decachordum
Tangere suevit.

De remo Petrum, de lana Severum,
Ambos de thoro, quos praefecit choro,
Deus vocavit et eis donavit
Esse pastores.

Cum quivis suis, o Severe, tuis
Esto placatus nostrorum reatus,
Precibus dele fer opem medelae
Nobis sanandis.

Virtute sana doce nos et vana
Mundi spernere, Deo adhaerere
Nunc et in aevum ut vitemus naevum
Ipso praestante. Amen.

[13] Die verschiedenen Heiligen des Namens Severus sind angeführt bei Oppermann, S. 3 ff. Vgl. dazu Falk im Literar. Handweiser, Münster 1879, Nr. 237, S. 19. — Vgl. auch Bibliotheca hagiogr. lat. Bolland. K—Z, 1900—1901, p. 1112, Suppl. p. 279 und Chevalier, Répertoire des sources hist. Bio-Bibliographie II, 1907, Sp. 4222.

[14] Bertius betont ausdrücklich, daß der Bopparder Patron nicht der Ravennatische Erzbischof sei, sondern der Trierer Bischof (Comm. rer. germ. p. 485: „Primarium oppidi templum sacrum est S. Severo, non illi Ravennati, sed Trevirensi Episcopo, qui sub Honorio et Valentiniano claruit, ordine XXIX. Eius memoria incidit in diem XV. Octobris).

[15] M. Oppermann, Der h. Severus von Ravenna, Patron der Stiftskirche zu Erfurt, sein Leben, die Geschichte seiner Reliquien sowie seine Verehrung in Bild und Gebet, Paderborn 1878.

[16] Oppermann S. 14 ff.

[17] Henschenius, De s. Severo episcopo Ravennae, commentarius praevius: Acta SS. Bolland. 1658, Febr., I, p. 79 ff. — Agnelli liber pontificalis Ravennat. III, 1708, p. 9 Vita S. Severi ep. auct. Agnello: Mon. Germ. SS. rer. langobardicar. 1878, p. 283 ff. Andere vita i. d. Bibliotheca Casinensis III, Floril. p. 55. Vita et translatio auct. Liutolfo presb. Moguntino: Acta SS. Febr. I, p. 88. — Jaffé, Bibl. rer. Germ. III, p. 507. — L. de Heinemann i. d. Mon. Germ. SS. XV, p. 289. — Die translatio allein bei Mabillon, Acta SS. ord. S. Bened. saec. IV, 2, p. 61. — Miraculum s. Severi ex Rubei hist. Raven. lib. 2 Acta: SS. 1. Febr. I, p. 87. — Aliud miraculum ex Petro Dam. ser. 2, ebenda p. 88. — Sermo de S. Severo auctore Petro Damiani ap. Surius, De prob. SS. historiis, 1. Febr. VII, Köln 1581, p. 81. — Leven van den H. Severus bisschop van Ravenna, patroon der lynen wolle weevers, Antwerpen 1767. — Vgl. im allgemeinen über die Überlieferung: Bibliotheca hagiographica latina, edd. socii Bollandiani, Bruxelles, K—Z, 1900—1901, p. 1121 ff. — M. Chevalier, Répertoire des sources historiques du moyen âge. Bio-Bibliographie, Paris, II, 1907, Sp. 4222. — Potthast, Bibliotheca hist. II², p. 1572. — Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen I⁶, S. 242.

zu[18], während die Translatio sancti Severi, die der um die Mitte des 9. Jh. lebende Priester Liutolf[19], der Mönch des Erfurter Petersklosters gewesen sein soll, in Form eines Schreibens an den Diakon Erlarius verfaßt hat, dieses Verdienst dem Mainzer Erzbischof Otgar zuweist[20].

Die Darstellung der Severuslegende in der Bopparder Pfarrkirche deckt sich im wesentlichen mit der Lebensbeschreibung, die der eben erwähnte Liutolf gibt[21] und die hier bei den einzelnen Szenen in extenso heranzuziehen ist (nach der Übersetzung von OPPERMANN).

Beschreibung der Wandgemälde.

Diese in der Legende erzählten Begebenheiten aus dem Leben des h. Severus sind in den beiden Bildfriesen in der Art angeordnet, daß in der oberen Reihe die wunderbare Berufung und schimpfliche Vertreibung des Heiligen, die Nachricht seiner Erwählung an seine Frau und die Bischofsweihe dargestellt sind, während in dem unteren Streifen die letzte Messe des Heiligen, die wunderbare Öffnung des Grabes seiner Frau und Tochter nebst der Austreibung des Volkes aus der Kirche, der Tod und die Himmelfahrt des Heiligen abgebildet sind.

Fig. 347. Boppard. Der h. Severus (nach der Pause).

1. Die wunderbare Berufung und die schimpfliche Vertreibung des Heiligen.

Rechts in der Ecke steht eine Basilika mit höherem Mittel- und niedrigerem Seitenschiff, daran vorn neben dem hohen Eingangstor zwei schlanke Türme, hinten eine Apsis und noch ein Turm, Tor und Fenster, alle in Rundbogen, sind rot gefüllt. Die Mauern sind grau gestrichen, die Dächer gelb von oben nach unten gestreift, das eine Mal ein leerer, dann ein von horizontalen braunen Strichen geteilter Streifen. Es soll die bischöfliche Kirche von Ravenna sein, vor der die Versammlung für die Bischofswahl stattfindet.

---

[18] Rheinischer Antiquarius z. Abt. V, S. 472.

[19] Acta SS. Bolland. Febr. I, p. 90 ff. — PH. JAFFÉ, Monumenta Moguntina: Bibliotheca rerum germanicarum III, 1866, p. 507 ff. — L. DE HEINEMANN, M. G. SS. XV, p. 289 ff. — Übersetzung bei OPPERMANN, S. 29 ff.

[20] Vgl. noch im allgemeinen STADLER, Vollständ. Heiligenlexikon V, S. 275. Die Geschichte mit der Bezeichnung des künftigen Bischofs durch die Taube wird übrigens von zwölf Bischöfen von Ravenna ziemlich übereinstimmend erzählt, die deshalb den Namen Colombini führen.

[21] Acta SS. Bolland. Febr. I, p. 88 ff. — JAFFÉ, Mon. Mog., p. 507 ff. — Mon. Germ. SS. XV, p. 289 ff.

Diese Versammlung ist links neben der Kirche durch eine Gruppe von sechs Männern dargestellt. Einen, den zweiten von rechts, bärtig und mit halblangen Locken, in grünem Gewand und violettem, rot gefüttertem Mantel, hat der Maler etwas vorgestellt. Sinnend neigt er das Haupt zur linken Schulter, und während die Linke den Mantel an der Hüfte hält, ist die offene Rechte wie abwehrend vor der Brust erhoben. Auf ihn beziehen sich offenbar die teils fragenden teils staunenden Gebärden der übrigen. Der äußerste rechts hinter ihm, bärtig, in weißem Gewand und braunem Mantel, sieht nach seinem Haupte. Die anderen vier, alle bartlos, stehen paarweise zusammen und teilen sich ihre Ansicht mit. Der zuäußerst links, ein blonder Lockenkopf in grünem Gewand und gelbem, violett gefüttertem Mantel, ist nach rechts gewendet, steht mit gesenktem Kopfe da und hält die Hände betend vor dem Leib, während sein Partner im Hintergrunde, in gelbem Gewand und braunem Mantel, zu ihm hinschaut. Der vordere der zweiten Gruppe, blondhaarig, mit rotem Gewand, aus dessen rechtem Ärmel der enge Saum eines Untergewandes herausschaut, und weißem, grau gefüttertem Mantel bekleidet, scheint nach links wegzuschreiten, indem er mit der Rechten, wie bedauernd, auf den Mann im Vordergrunde weist, während sein Partner im Hintergrunde, schwarzhaarig und mit braunem Mantel bekleidet, sich wie bittend zu ihm wendet und ihn am linken Arm zu halten sucht.

Der zweite Mann rechts, den der Künstler herausgestellt hat und zu dem die übrigen fünf in Beziehung gesetzt sind, kann nur der Wollenweber sein, an dem hier in der ersten Versammlung der Herr bereits ein Zeichen getan hat. Die Gebärden der Umstehenden deuten darauf, daß hier etwas Außergewöhnliches an diesem Manne geschehen ist. Und dies kann nur das Taubenwunder sein. Warum die Taube hier fehlt, ist unverständlich und, besonders wenn man sieht, wie der äußerste Mann rechts nach dem Haupte des Severus schaut, kann man kaum etwas anderes annehmen, als daß hier ursprünglich die Taube über dem Kopfe des Heiligen schwebte. Die teils abwehrenden, teils fragenden Gesten der Versammelten geben der in der Legende geschilderte Stimmung des Volkes gegen den Heiligen Ausdruck.

Und auch seine schimpfliche Vertreibung ist, als ein Annex dieser Gruppe, dargestellt. Links von der Gruppe schreitet ein bärtiger Mann in rotem Gewand und gelbem, braungefüttertem Mantel nach links, holt wie zum Schlage mit der Linken aus und hält mit der Rechten den Heiligen am Barte, der, in derselben Tracht wie vorhin, ohne sich zu wehren, nach links zu enteilen sucht. Seine Rechte hält einen Mantelzipfel, während er die Linke wie bittend gegen den Missetäter erhebt[22].

2. Der drei Boten Nachricht von der Weihe des Heiligen an seine Frau.

Der Maler folgt hier nicht der Szenenschilderung der Legende, die erst nach der Bischofsweihe die Frau des Heiligen von dessen wunderbarer Berufung benachrichtigt werden läßt, sondern nimmt mit größerer Wahrscheinlichkeit an, daß die Boten bereits vor der Weihe zu Vincentia kamen.

[22] Die geschilderten Vorgänge entsprechen ganz dem Eingang der Legende (nach der Übersetzung bei OPPERMANN, S. 24): „Severus, dessen Lebensgeschichte Du kennen zu lernen wünschest, war nicht Märtyrer, sondern Bekenner. Lange Zeit befand er sich im Laienstande und führte in dieser Stadt Ravenna ein armes Leben nach dem Gebrauche der Welt. Derselbe hatte eine Frau geheiratet namens Vincentia, mit der er eine Tochter Innocentia erzeugte. Um den nötigen Lebensunterhalt zu finden, verrichtete er mit den Seinen weibliche Arbeiten, denn er pflegte nach der Sitte der Frauen Wolle zu spinnen und sie zu verweben, weshalb er auch beim Volke der Wollenweber hieß....

Als nämlich der Bischof der erwähnten Stadt gestorben war, schrieb die Obrigkeit ein dreitägiges Fasten aus, um von Gott ein Zeichen zu erlangen, wen man zum Nachfolger des verstorbenen Bischofs wählen sollte. Während dies geschah, sprach Severus zu seiner Gattin Vincentia: „Ich will doch einmal zur Versammlung gehen und schauen, wer heute zum Bischof gewählt wird." Unwillig antwortete ihm jene: „Was willst du denn in deinem Leinwandskleide unter den Adeligen und den mit Purpur geschmückten Männern suchen? Oder was geht denn dich die Beratung der hohen Herren über die Bischofswahl an? Es wäre weit nützlicher, wenn du in gewohnter Weise für die Leute arbeitetest, damit du imstande bist, mir und meiner Tochter das zum Leben Notwendige zu verschaffen." Darauf sprach Severus: „Was kann es denn aber schaden, wenn ich einmal dort hingehe." Sogleich erwiderte ihm Vincentia: „So wollte ich doch, daß, wenn du dahin kommst, du mit Ohrfeigen heimgeschickt würdest." Jedoch Severus schlug diese Worte seiner Frau nicht hoch an, eilte zur Versammlung und stellte sich nach seinem Eintritt ganz in die Nähe des Obersten der Stadt.

Während nun das Volk betete, siehe, da ließ sich plötzlich eine Taube von oben herabflatternd, auf seinem Haupte nieder. Es sahen dies alle. Einige hielten es für ein Zeichen von Gott und erachteten ihn des Priestertums für würdig. Andere aber waren sehr ungehalten, daß er in so geringschätziger Kleidung sich unterstanden habe, unter die Ersten der Stadt zu treten, und zwangen ihn auf wenig anständige Weise aus der Versammlung hinauszugehen, ganz wie seine Frau zuvor

Rechts in der Mitte des ganzen Bildfrieses steht Vincentia, nach links gewandt, wie wenn sie mächtig ausschritte. Das lange braune Haar fällt auf den weißen braungefütterten Mantel, der den Oberkörper verdeckt und hinten lang über das rote Gewand herunterfällt. Sie, die den beiden ersten Boten nicht glauben wollte, neigt jetzt gläubig das Haupt auf die rechte Schulter und kreuzt ergeben die Hände vor der Brust. Vor ihr stehen rechts die drei Boten, alle in voller Gestalt gegeben und nach rechts ihr zugewandt. Der erste, bartlos, mit schwarzen Locken, in weißem Gewand und rotem Mantel streckt wie sprechend beide Arme gegen Vincentia aus. Der zweite, ein bärtiger schwarzhaariger Mann in weißem Gewand und gelbem braungefüttertem Mantel — der in der Restauration gänzlich verunglückt ist — führt seine Linke gegen den Kopf und streckt die Rechte mit erhobenem Zeigefinger gegen Vincentia aus. Der dritte, ein blondlockiger Jüngling, in grünem Gewand und violettem, rotgefüttertem, in Wurf und Faltengebung ganz unverständlichem Mantel, streckt die Rechte wie winkend aus und erhebt sprechend die Linke[23].

3. Die Bischofsweihe des Heiligen.

An diese Szene schließt sich die Weihe des Heiligen zum Bischofe[24]. Rechts sitzt auf einem mit Löwenkopf und -Tatze verzierten Faltstuhl Severus in rotem Gewand und weißem Mantel, nach links gewendet. Links und rechts ist ein blondlockiger Jüngling um ihn beschäftigt. Der rechts, in grünem Gewand und gelbem, rotgefüttertem Mantel, dessen Saum vom Rücken her ihm durch den Mund zu gehen scheint, gießt mit der Linken aus einem schmalen Horne dem Heiligen Öl auf das Haupthaar, während er es mit der Rechten in das Haar verreibt. Neben seiner linken Schulter schwebt die weiße Taube, die Gott zum Zeichen von Severus Wahl gesandt hatte. Der links, ebenfalls blondhaarig und in derselben Kleidung, hält eine Gebetstafel vor das Haupt des Severus. Dann kommt zuäußerst links noch eine Gruppe von drei jungen Männern, von denen der rechts, schwarzhaarig, in grauem Gewand und braunem Mantel, nach links gewandt, eine weiße goldgestreifte Mitra vor sich auf den Händen hochhält, während die beiden anderen, gegeneinandergestellt, blondhaarig, in grünen Gewändern, eine gelbe, rotgefütterte Kasel zwischen sich halten und sie zurechtfalten, um sie dann dem Heiligen anzulegen (Fig. 348 nach der Pause).

4. Die letzte heilige Messe des h. Severus.

Links ein graugestrichener, mit gelbem, von goldener Kugel gekröntem Faltdach gedeckter achteckiger Torturm, an der Front mit einer hohen, schmalen, rundbogig geschlossenen rotgefüllten Öffnung versehen, deren braune, eisenbeschlagene Tür aufsteht. Zwei gelbgedeckte rote Rundbogen ziehen sich über das Bildfeld zum nächsten achteckigen mit rotem Pyramidendach gedeckten Türmchen. In diesem Rahmen steht am Turme rechts ein seitlich grün, vorn braun gestrichener Altar, auf ihm ein goldener Kelch.

---

gewünscht hatte. Am andern Tage wollte er sich in der Versammlung verborgen halten, aber wiederum wurde er durch die Taube verraten und lenkte alle Blicke auf sich.

Als nun am dritten Tage die in der Versammlung Befindlichen ein Zeichen von Gott erbaten, ließ er, der nicht nach äußerem Scheine, sondern aufs Herz sieht und danach urteilt, gleichsam als ob er ihre Herzenshärte strafen wollte, ihn wie früher, öffentlich und vor allen durch eine Taube als des Priestertums würdig erscheinen. Da sprachen denn alle einmütig: „Seht doch, wen sollten wir wohl wählen, wenn nicht jenen, den Gott schon zum dritten Male gewählt hat!“ Und darauf nahmen sie ihn aus der Menge, führten ihn, obschon er sich sträubte, an einen hervorragenden Platz, machten ihn, nachdem die Kleidung gewechselt war, zum Geistlichen und weihten ihn darauf nach kirchlicher Sitte zum Bischofe.

[23] Einer aus den Anwesenden lief nun zur Vincentia und brachte ihr die Botschaft, ihr Mann sei Bischof geworden. Da lächelte sie höhnisch und glaubte dem Boten nicht, sondern fügte spottend die Worte bei: „Jawohl, ich weiß recht gut, Severus ist im Lesen und Schreiben und anderen Künsten wohl bewandert; er kann mit Recht euer Bischof sein. Seit langer Zeit ist er zudem der Vater sehr vieler Klöster geworden und gewiß, die übrigen müssen das Beispiel seiner Unterhaltung nachahmen.“ Jener aber, der ihr die Nachricht gebracht, versicherte, daß er die Wahrheit gesagt habe. Da sprach sie: „Freilich, er, der bisher durch die Straßen ging und die Fäden vom Spinnrocken zu ziehen und die Knäuel zu sammeln pflegte, er wird verdientermaßen auf dem bischöflichen Throne sitzen.“ Während sie so höhnte, kam ein Zweiter und Dritter und erzählten ihr auf ähnliche Weise wie der erste Bote. Da stand sie von Bewunderung ergriffen auf und ging mit ihrer Tochter zur Kirche. Als sie nun sah, daß es doch wahr sei, was sie gehört hatte, sprach sie ein Dankgebet zu Gott. Und sogleich nahmen beide den heiligen Schleier und verharrten durch ein frommes Leben, die eine im Vorsatze der Witwenschaft, die andere in dem der Jungfräulichkeit. . . . .

[24] Die Szene ist am Ende der Geschichte von der wunderbaren Wahl in der Legende ganz kurz berichtet.

Vor dem Altar steht, nach rechts gewandt, der h. Severus in bischöflichem Ornat. Über der grauen Alba trägt er eine braune mit Kreisen gemusterte, goldgesäumte Dalmatica, unter der die roten Enden des Cingulums hervorkommen, darüber eine rote Kasel, auf der eine graue Stola aufliegt. Das jetzt bartlose Haupt mit der weißen, goldgestreiften Mitra umstrahlt ein goldener Kreisnimbus. In beiden Händen hält der Heilige die Hostie hoch. Hinter ihm, ebenfalls nach rechts gewendet, steht in weißer Alba und lilagrauer, goldgesäumter karrierter Dalmatica, sein Diakon, der mit der Rechten den goldenen Krummstab seines Herrn hält, während die offene Linke betend erhoben ist[25].

5. Die wunderbare Öffnung des Grabes seiner Frau und Tochter[26].

Drei rote, gelb gedachte Rundbogen mit kleinem Türmchen auf den Zwickeln ziehen sich nach rechts über die Szene zu einem rechteckigen mit roten Pfannen gedeckten Tore hin. In der Mitte dieses Feldes steht auf dem Boden ein grau marmorierter Sarg, dessen Deckel abgehoben ist und oben neben dem Sarge liegt. In dem rotgestrichenen Inneren liegt ein gelbes Gerippe und ein einzelner Kopf. Es sind die Gebeine

Fig. 348. Boppard. Die Bischofsweihe des h. Severus (nach der Pause).

von Frau und Tochter des Heiligen. Dieser steht, in demselben Ornat wie vorhin, nach rechts gewendet vor dem Sarge und streckt mit gesenktem Haupte segnend die Rechte über den Sarkophag aus, während er in der Linken den goldenen Krummstab hält. Zwei Engel läßt der Maler in dieser Szene erscheinen, um durch sie die wunderbare Öffnung des Sarges zu versinnbilden, der nach der Legende von selbst sich öffnet. Der eine, in gelbem Gewand und rotem Mantel, steht, nach links gewandt, vor dem Schmalende des Sarges rechts und neigt sich über ihn, mit beiden vorgestreckten Händen hat er den Sargdeckel fortgeschoben. Die Flügel, die nach oben hochstehen, sind gelb und rot gefärbt. Der andere Engel, in weißem

[25] Es ereignete sich aber, daß vorerwähnte Frauen den Weg alles Fleisches gingen, und Bischof Severus befahl, sie in dem Grabmal, das er sich selbst hatte bereiten lassen, beizusetzen. Nach Verlauf einiger Zeit fühlte aber auch der Mann Gottes, der vom Greisenalter bereits ermattet war, seinen letzten Tag herannahen und feierte, nachdem er die heiligen Kleider angelegt, in Gegenwart einiger die hl. Messe.

[26] Als diese vollendet war, befahl er einem Jeden, nach Hause zu gehen, mit Ausnahme eines Schülers, der auf seinen Wink alle Kirchentüren schloß. Darauf ging der heilige Mann hin zu dem Orte, wo die heiligen Frauen beerdigt waren, und sogleich öffnete sich das Grab von selbst. Da sprach er: „Schwester und Tochter! Dieses Grabmal habe ich für mich bereitet und es euch, die ihr dessen bedurftet, zum Gebrauche gewährt; weil ich nun aber zu meinem Schöpfer, der mich ruft, gehen werde, machet mir Platz, zugleich mit euch zu schlafen, so daß wir, die wir in dieser Welt gemeinsam gelebt, nun auch im Tode dieselbe Ruhestätte genießen."

Gewand und rotem Mantel, steht mitten hinter dem Sarge, nach links gewendet, neigt, in das Grab blickend sein Haupt und hält ein weißes breites Spruchband zwischen den Händen, auf dem in zwei Zeilen die Worte stehen: IN PACE FACTUS EST LOCUS EIUS[27].

Rechts schließt, dem Befehle seines Herrn gehorchend, mit einem Blick nach rückwärts, der Knabe — in grünem Unter- und grauem Obergewand — die eisenbeschlagene Türe, aus deren roter Öffnung eben der letzte der Besucher, ein braunhaariger Jüngling mit grünem Gewande und violettem Mantel, die Kirche verläßt. Mit dem einen Fuß noch auf der Türschwelle stehend, dreht er sich um und erhebt staunend die offenen Hände. Hinter seiner Schulter sieht man den schwarzgelockten Kopf eines zweiten, der, en face stehend, nach der Kirchentüre blickt. Rechts stehen zwei andere in dem einfachen blauen Felde und tauschen ihre Meinung über den geheimnisvollen Vorgang aus. Der links, ein großer blondlockiger Jüngling, in gelbem Gewand und weißem Mantel, neigt den Kopf gegen seinen Nachbarn nach rechts und macht mit der Rechten eine sprechende Bewegung gegen ihn, während die Linke unter dem Mantel verborgen ist. Sein Nachbar rechts, ein bärtiger Mann in grauem Gewand und rotem Mantel, hat sich nach links gewendet und weist mit dem Zeigefinger der Linken nach dort.

6. Der Heilige steigt zur letzten Ruhe in das Grab zu Frau und Tochter[28].

Wiederum rahmen zwei graugestrichene achteckige mit gelben Faltdächern gedeckte Türme diese Szene ein. Der links hat eine offene Türe mit angelegtem Flügel an der Frontseite, der rechts ist geschlossen. Beide verbindet oben ein rotgelber schmaler Rundbogen. Unten im Felde steht wieder der graumarmorierte, innen rötliche Sarg und in ihm kniet rechts der heilige Bischof in seinem Ornate, nach links gewendet, und sieht, die aneinander gelegten Hände zum Gebet erhoben, gläubig zur Höhe, wo vor ihm links die Halbfigur eines kleinen Engels in weißem Gewand und grauem Mantel mit langen, gelb-rotgrauen Flügeln erscheint. In seinen Händen hält er eine große weiße Tafel, auf der in schwarzen Lettern die dem sterbenden Bischofe in den Mund gelegten Worte des 119. Psalmes stehen: IN MANUS TUAS DOMINE COMMENDO SPIRITUM MEUM.

7. Ein Knabe sucht den Heiligen, dessen Seele bereits von zwei Engeln entführt wird, an einem Zipfel des Gewandes aus dem Grabe zu ziehen[29].

Zwei rotgelbe Rundbogen, über deren Zwickel ein Türmchen steht, ziehen sich von dem achteckigen Turm nach rechts, wo ein grauer Streifen eines anderen Turmes den Abschluß bildet. Unten im blauen Felde steht der graumarmorierte, innen rötliche Sarg — merkwürdigerweise offen, während doch sinngemäß und nach der Legende der Sarg geschlossen sein sollte — links davor der Knabe, blondlockig, in weißem Untergewand und gelbem Obergewand, nach rechts gewandt, und zieht den Zipfel vom roten Mantel des Bischofs aus dem Sarge. Darüber schweben aus weißen welligen Wolken wagerecht zwei Engel, der rechts in halber Figur, in weißem Gewand und rotem Mantel, der links fast in ganzer Gestalt, in violettem Gewand und rotem Mantel, beide mit violettgelben Flügeln, und halten zwischen sich in rotem Tuche die Seele des Heiligen auf den Händen. Diese ist en face in Halbfigur, wie die Gestalt des Lebenden gebildet: ein Bischof in weißer, goldbordierter Kasel mit weißer, goldgestreifter Mitra, um die der goldene Nimbus strahlt, in der Rechten hält er den goldenen Krummstab. Ein breites weißes Spruchband ist links auf das Tuch geheftet, in schwarzen Lettern steht auf ihm die vierzeilige Inschrift:

BONUS PASTOR
IN POPULO
SIC PLACUISTI
DOMINO.

[27] Statt eius muß es wohl eis heißen, nämlich der Frau und Tochter, um deren Ruhestätte es sich in dieser Szene handelt.

[28] Als jene ihm sogleich Platz machten, ging er lebend, wie der h. Johannes getan haben soll, in das Grab und entschlief, nachdem er sich zuvor noch mit dem Zeichen des h. Kreuzes bezeichnet hatte.

[29] Der Knabe, der drinnen in der Kirche war, sah, daß der heilige Mann in das Grab trat, und daß der obere Stein wie von Menschen wieder auf seinen vorigen Platz gewälzt wurde; da lief er mit lautem Geschrei hinzu, faßte noch ein kleines Stückchen von seinem Gewande, das zufällig draußen am Grabmal hängen geblieben war, und suchte ihn mit allen Kräften an sich zu ziehen.

Die Leute draußen waren erschrocken, kamen zur Türe hineingelaufen und fragten den Knaben, warum er so

In dem durch die beiden, unter diesem Bildstreifen befindlichen Arkadenböden der Empore gebildeten Zwickel ist der Heilige in rotem Ober- und weißem Untergewand in seiner Tätigkeit an einem gelben Webstuhl sitzend dargestellt. Sein schwarzbeschuhter rechter Fuß stemmt sich gegen ein Fußbrett des Webtisches, die rechte Hand führt das Weberschiffchen, während die linke einen im Rücken des Heiligen angebrachten drehbaren Balken zur Seite führt (Fig. 347 nach der Pause).

In dem unterhalb der figürlichen Gemälde befindlichen Zwickel, der durch die beiden unteren Arkaden gebildet wird, ist folgende auf die Wiederherstellung dieser Wandmalereien bezügliche Inschrift angebracht, IN HONOREM S. SEVERI HAS PICTURAS INIURIA TEMPORUM DIU OBLINITAS PAROCHIANI RENOVARI CURAVERUNT MDCCCLXXXXIII.

Fig. 349. Legende des h. Severus auf dem Severisarkophag in Erfurt.

Von sonstigen Darstellungen der Legende ist am bemerkenswertesten der aus den siebziger Jahren des 14. Jh. stammende Sarkophag des h. Severus in Erfurt (Fig. 349), dessen einzelne Teile heute in der dortigen Severikirche als Altarschmuck dienen. Die eine Schmalseite stellt eine Familienszene dar (den h. Severus mit Gattin und Tochter)[30], die andere seine Wahl zum Bischof (die Taube läßt sich auf sein Haupt nieder), die eine erhaltene Langseite zeigt in ausführlicher Darstellung eine Bischofsweihe. Auch

geschrien hätte. „Mein Herr Bischof," sagte ihnen der Knabe, „ist in dieses Grabmal hineingegangen; ach helfet doch schleunigst, daß er drinnen nicht erstickt." Jene Männer aber gereiften Alters sahen bald ein, daß die Sache nach Gottes Willen geschehen war, und als sie fanden, daß seine Seele bereits zum himmlischen Vaterlande gewandert war, priesen sie Gott in Hymnen und Lobliedern, indem sie seinem Bekenner geziemend Verehrung erwiesen.

[30] Nach OPPERMANN S. 147 wird „Vater eines Klosters herkömmlich jeder Laie genannt, in dessen Hause die auf Kollekte ausgehenden Ordensleute oder auch der Pfarrgeistliche, wenn der betreffende Ort Filiale ist, regelmäßig einzukehren pflegen".

die Deckplatte mit der Darstellung des Heiligen zwischen Gattin und Tochter ist noch vorhanden; sie dient jetzt als Bekrönung des Marienaltars, zu dessen Bekleidung die Seitenwände der Tumba benutzt worden sind[31].

Malereien im südlichen Seitenschiff.

Legende des h. Ägidius und der 10000 Märtyrer vom Berge Ararat.

Im südlichen Seitenschiff ist das östliche Gewölbe des mittleren Joches um den Scheitel mit einem Kreisring umzogen, der die auf einen Teil der ringsum dargestellten Szenen bezügliche moderne Inschrift trägt:

MARTYRIUM DENA MILLIA
QUI COELOS PER EXILIA
ASCENDISTIS UT LILIA
FERTE NOBIS AUXILIA.

Innen ist durch vier rote Zwickel ein Rundbogenvierpaß gebildet. Darin ist in den Paß der Ostkappe eine graue Thronbank mit einer Estrade davor gezeichnet, die auf der Vorderseite drei Paar kleine schwarze Rundbogenfüllungen verzieren. Auf dem Throne sitzt Christus als Weltrichter. Die Gestalt ist ganz von vorne gegeben. Die bloßen Füße ruhen auf der Estrade, das von gewellten, in der Mitte gescheitelten braunen Haaren und kurzem Backen- und Lippenbart gerahmte Haupt umstrahlt ein großer kreisförmiger goldener Muschelnimbus mit einem schwarzen Linienkreuz. Christus hat die rechte Hand nach lateinischem Ritus segnend erhoben, mit der Linken hält er das aufgeschlagene und mit den Buchstaben *A* und *Ω* beschriebene Buch des Gerichts auf dem linken Knie. Er ist bekleidet mit einem engärmligen grauweißen Untergewand und einem um die Hüften gegürteten weitärmligen weißgefütterten Obergewand, über das auf beiden Schultern aufliegend und mit einem agraffenbesetzten goldenen Bande vor der Brust zusammengehalten, der rote, weißgefütterte Mantel vom Rücken her von links und rechts um den Unterkörper geschlagen ist. Links neben Christus stellt ein goldener Kreis die Sonne, rechts neben ihm ein von einer Sichel angeschnittener silberner Kreis den Mond dar.

Um dieses runde Scheitelfeld herum sind die Kappen mit Szenen aus den Legenden des h. Ägidius und der 10000 Märtyrer vom Berge Ararat bemalt (Fig. 350 — Tafelband Taf. 35).

Die beiden Spitzen der aneinanderstoßenden Kappen sind jedesmal zu einem gemeinsamen kleinen schwarzen Zwickelfeld zusammengezogen, dessen obere Hälfte unten von einem grauen, oben von dreifachem gelb-rot-grauem Horizontalstreifen eingerahmt ist. In diesen Feldern hocken auf der Ostseite zwei burleske Männergestalten, auf der Westseite zwei tierische Teufelsfiguren, alle vier als Sklaven gedacht, die das Gewölbe tragen. In der Nordostecke ist es ein en face gezeichneter, breitspurig hockender Mann mit dickem Schnurrbart und halblang geschnittenem Haar, das unter einer spitzen (Juden-?) Mütze hervorquillt. Die Ellbogen auf das Knie stützend, hält er mit beiden Händen die Balken über sich. In der Südostecke ist ein Mann mit wirrem Kopfhaar und burleskem Profil nach rechts aufs rechte Knie gesunken und trägt, den linken Fuß mit dem Ballen aufstellend, mit wagerecht seitwärts gestreckten Oberarmen die beiden Balken. In der Südwestecke bückt sich nach rechts ein behaarter und bekrallter Vierfüßler mit einem Greifenkopf. Er hat unter der Last, die er mit dem an die Seite gestemmten rechten Arm im Ellbogen zu stützen sucht, das Gesäß nach hinten herausgedrückt, während er die Linke auf das linke Knie aufstützt. In der Nordwestecke hockt ein ebensolcher von vorn gezeichneter Vierfüßler mit nach rechts gewendetem menschlichem Kopf, den ein paar Hörner und ein großes Maul bewehren, auf seinem Steiß und stützt mit erhobenen Armen die Balken über seinem Schädel (Fig. 351). Diese vier Gestalten sind gelb, mit braunen Schatten modelliert (vgl. Fig. 350).

[31] Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen XIII, S. 129. — O. Buchner, Mittelalterliche Grabplastik in Nordthüringen: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, XXXVII, 1902, Abb. 3. — P. Greinert, Erfurter Steinplastik des Mittelalters, S. 29 ff. — A. Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes der Stadt Erfurt, S. 38 ff. mit fünf Abb. Abb. bei Buchner, Der Severi-Sarkophag zu Erfurt und sein Künstler: Mitteilungen des Vereins f. d. Geschichte u. Altertumskunde zu Erfurt, XXIV, 1903, S. 13 sowie bei Overmann a. a. O.

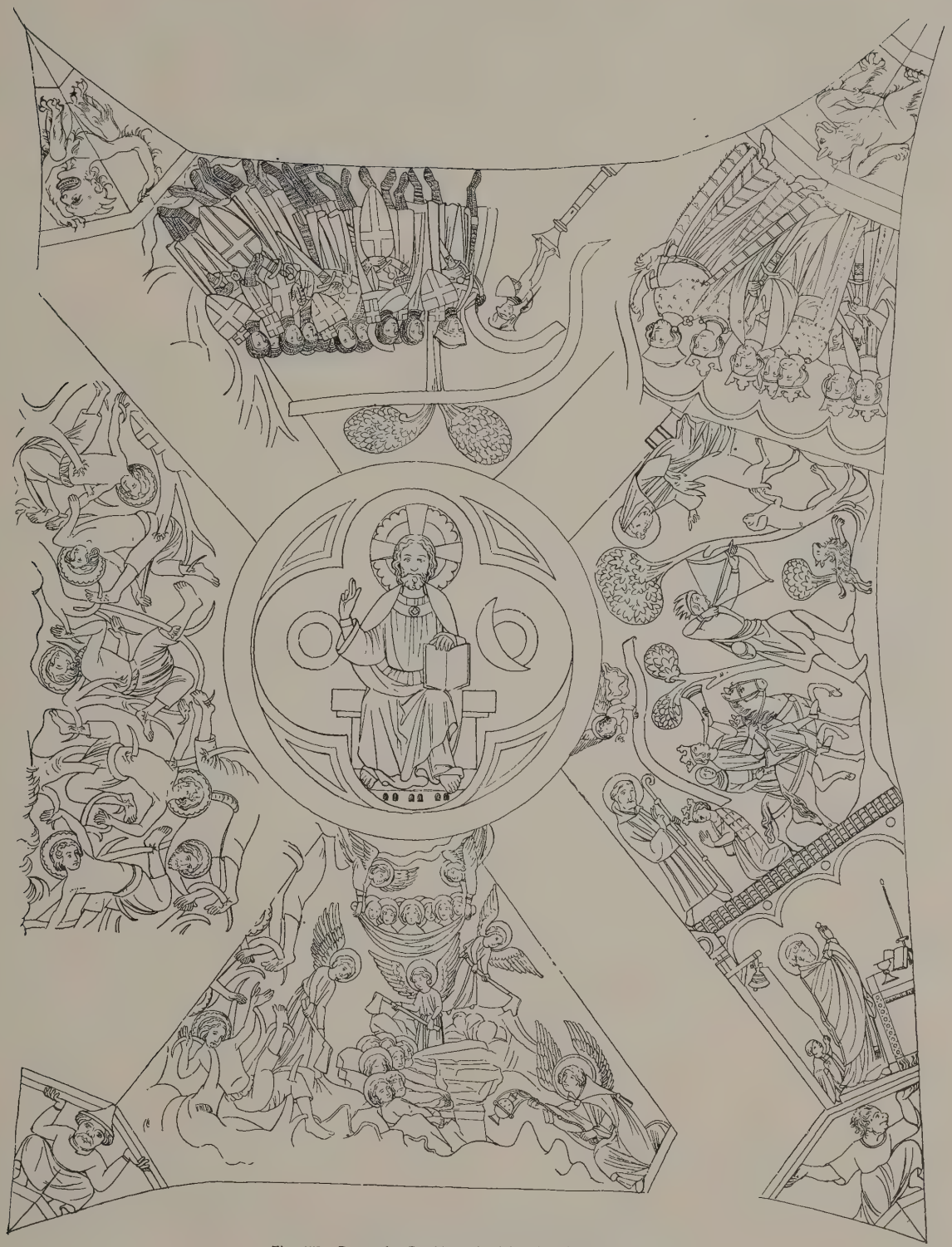


Fig. 350. Boppard. Gewölbemalerei im südlichen Seitenschiff.

Die Südkappe enthält Szenen aus der Legende des h. Aegidius. Der h. Aegidius, der zu den 14 Nothelfern gehört und Patron der ehelichen Fruchtbarkeit ist, lebte Ende des 7. bis Anfang des 8. Jh. an der Rhonemündung. Sein Leichnam ruhte zuerst in der wahrscheinlich von ihm selbst erbauten Peterskirche in St. Gilles in der Provence, dann in der 1116 erbauten großen, dem Heiligen geweihten Kirche zu St. Gilles. Die Wallfahrten zu seinem Grabmal waren schon vor der Mitte des 11. Jh. ebenso berühmt wie die nach S. Maria und S. Peter zu Rom oder die zum h. Jakobus zu Compostella. Im 12. Jh. werden zu seinen Ehren mehrere Klöster in Deutschland, so zu Braunschweig, Münster i. W., Halberstadt, Nürnberg, errichtet. Reliquien befinden sich zu Toulouse in St. Sernin, in Ungarn, Belgien, Italien und Deutschland, hier besonders in Köln[32].

Das Hauptbild stellt die Jagd des Königs Flavius[33] dar, auf der durch eine von den Jägern verfolgte Hindin der h. Aegidius entdeckt wird.

Der h. Aegidius war von königlicher Abkunft und in Athen geboren. Nachdem er bereits mehrere Wunder vollbracht hatte, ging er nach Arles und blieb hier zwei Jahre mit dem h. Caesar, dem Bischofe dieser Stadt, zusammen. Dann trieb es ihn in die Einsamkeit, die er lange Zeit mit dem h. Einsiedler Veredonius teilte. Aber auch diesen verließ er und zog sich vor dem Lobe der Menschen, bei denen ihn seine Wunder bald berühmt gemacht hatten, in eine abgelegene Einöde zurück. „Hier fand er", wie die goldene Legende berichtet[34], „eine Höhle mit einer kleinen Quelle und eine ohne Zweifel von Gott ihm zugesandte Hirschkuh, die wie eine Amme regelmäßig zu bestimmten Stunden zu ihm kam, um ihn mit ihrer Milch zu nähren. Einst kamen des Königs Leute in diese Gegend, um zu jagen. Da trafen sie auch auf jene Hirschkuh, und kaum waren sie ihrer ansichtig, so ließen sie das übrige Wild im Stich und verfolgten sie allein mit ihren Hunden. Heftig bedrängt von diesen flüchtete die Hindin sich zu den Füßen dessen, den sie genährt hatte. Aegidius wunderte sich, daß sie gegen ihre Gewohnheit rohrte. Er trat hinaus und hörte alsbald den Lärm von Jägern. Da betete er zum Herrn, er möge ihm erhalten, die er ihm zur Amme gegeben habe. Von den Hunden wagte keiner, sich über einen Steinwurf weit ihm zu nähern, sondern sie liefen alle mit großem Gebell zu ihren Jägern zurück. Mit Einbruch der Dunkelheit kehrten diese in ihr Quartier zurück, um am anderen Morgen an dieselbe Stelle zu eilen. Aber auch diesmal mußten sie unverrichteter Dinge den Heimweg antreten. Nun wurde der König davon benachrichtigt. Der wollte wissen, was da vor sich gehe, und machte sich mit seinem Bischof und einer Menge Jäger eiligst dorthin auf. Und abermals wagten wie an den vorigen Tagen die Hunde nicht, nahe heranzugehen, sondern kamen laut bellend zurück. Man umstellte nun den Platz, der von dichtem Dornengestrüpp umgeben und unzugänglich war. Einer aber gab, um die Hirschkuh herauszulocken, einen Pfeilschuß ab und verwundete damit schwer den für das Tier betenden Heiligen. Dann bahnten sich die Soldaten mit ihren Schwertern einen Weg und drangen zu seiner Höhle vor. Da erblickten sie einen Greis in mönchischem Gewand, ehrwürdig anzusehen im weißen Haar seines Alters, und zu seinen Füßen hingelagert auch die Hindin. Der Bischof und der König stiegen ab, befahlen den übrigen, zurückzubleiben, traten auf den Heiligen zu und fragten ihn, wer er sei und woher er komme, warum er eine so unwirtliche Einöde aufgesucht und wer

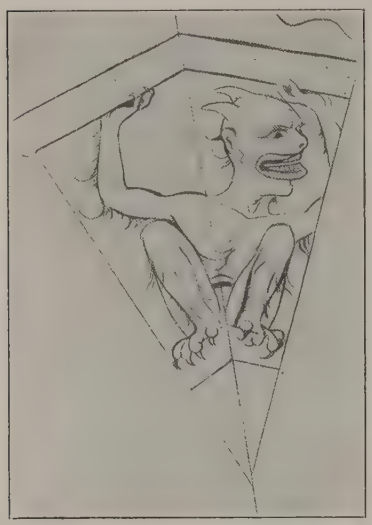


Fig. 351. Boppard. Zwickelfigur im südlichen Seitenschiff.

[32] Vita S. Aegidii abb.: Acta SS. Sept. I, p. 299. — Eine andere vita i. d. Analecta Bollandiana VIII, p. 103. — Die Miracula auct. Petro Guilelmo zum Teil gedruckt von Jaffé i. d. Mon. Germ. SS. XII, p. 316, der Rest i. d. Analecta Bolland. IX, p. 393. Vgl. E. Rembry, St. Gilles, Brügge 1881, II, p. 515. — Stadler, Heiligenlexikon I, S. 50. Ein sacellum s. Aegidii befand sich in Köln bei den Siegburger Höfen. Vgl. Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, p. 613.

[33] Dieser Flavius der Legende ist nach den Bollandisten vielleicht der Westgotenkönig Wamba, der 693 in Nîmes war und den Usurpator Paulus unterwarf.

[34] Legenda aurea, cap. CXXX. Vgl. die Ausgabe von J. B. M. Roze, Paris 1902, III, p. 4. Saint Gilles.

sich erfrecht habe, ihn so schwer zu verwunden. Als Aegidius ihnen auf alle ihre Fragen geantwortet hatte, baten sie ihn demütig um Verzeihung, versprachen ihm, zur Heilung seiner Wunde ihm Ärzte zu schicken und boten ihm allerlei Geschenke an. Er aber wollte weder von ärztlicher Pflege noch von den Geschenken etwas wissen, die er nicht einmal ansah. In der Überzeugung, daß in Schwachheit Tugend zur Vollendung reife, betete er zu Gott, er möge ihm die frühere Gesundheit nicht wiedergeben, solange er lebe. Der König aber machte dem Heiligen danach häufige Besuche, die Speise des Heils von ihm zu empfangen. Er bot ihm große Reichtümer an, aber Aegidius wies sie von sich und ermahnte den König, er möge davon ein Kloster bauen, das eine Heimstätte sei für mönchische Regel und Zucht. Und als der König es gebaut hatte, bat er Aegidius, die Leitung über das Kloster zu übernehmen, aber erst nach langen Bitten und nur unter Tränen konnte er schließlich den Heiligen dazu bewegen."

Der Maler vereinfacht zur besseren Deutlichkeit die Erzählung der Legende und schildert ganz schlicht in wenigen Gestalten das Hauptmoment, die Auffindung des Heiligen durch die Hirschkuh (Fig. 352).

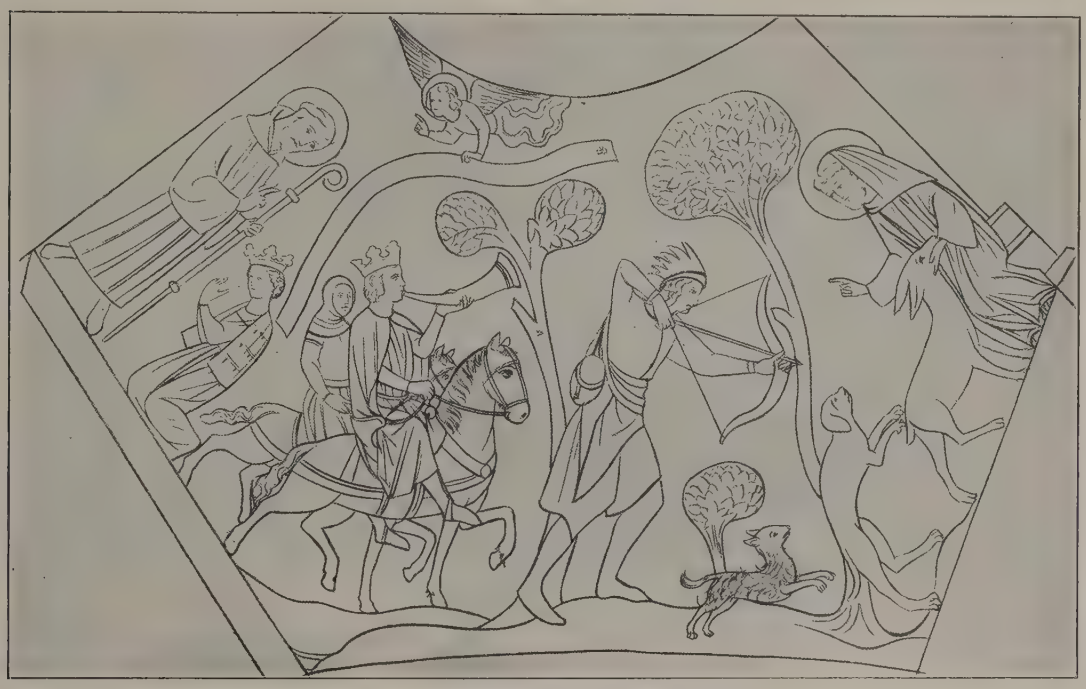


Fig. 352. Boppard. Die Legende des h. Aegidius (nach der Pause).

Über braunem, welligem, mit zwei großen Bäumen und einer Staude mit braungrünen Kronen bestandenem Gelände reitet von links nach rechts der jugendliche König auf einem Schimmel mit braunem Zaumzeug daher. Eine dreiblätterige goldene Krone sitzt ihm auf dem bartlosen braunen Lockenkopfe. Über rotem Gewande trägt er einen vor der Brust zusammengehaltenen rötlich-gelben, grüngefütterten Mantel. Er sitzt aufrecht im graugrünen Bocksattel, den Fuß am Bug des Pferdes im Steigbügel. Mit der Rechten hält er den braunen Zügel kurz am Rist, mit der Linken setzt er ein mächtiges Horn zum Blasen an. Links neben ihm reitet ein Knappe in engärmligem, um die Hüften gegürtetem schwarzem Gewand und weißem Schulterkragen mit über den Kopf gezogener anliegender Kapuze. Vor den beiden Reitern läuft nach rechts ein großer bartloser Kerl mit einer Art Indianerkopfputz aus grünen Federn auf dem langen Haar, in engärmligem, nur bis zu den Knieen reichendem grünem Koller, mit um die Hüften geschlagenem weißem Tuch, im Rücken einen roten Köcher tragend, in roten Hosen; einer von den Jägern des Königs. Er hat eben den starken braunen Bogen gespannt und will den angelegten weißen Pfeil auf die braungelbe Hinde abschießen, die ängstlich zu dem Heiligen geflohen ist und ihren Kopf in die Falten seines Gewandes steckt. Schon hat der erste der beiden Jagdhunde, ein großer weißer, in mächtigem

Satz der Hirschkuh die Vorderpfoten auf das Gesäß gesetzt, während der zweite, ein kleinerer schwarzer, hinterdrein galoppiert. Aegidius, in schwarzer Kutte, mit großem rundem weißem Nimbus um das bärtige tonsurierte Haupt, das die Kapuze hinten verdeckt, sitzt auf einer grauen Bank und scheint im Begriff aufzustehen und den Jägern entgegentreten zu wollen. Bittend und warnend hebt er den Zeigefinger der Rechten, während in seine Linke die Hindin den Hals geschmiegt hat.

In der linken (östlichen) Ecke dieses Feldes und im Ostzwickel der Kappe ist in zwei zusammengehörigen Szenen eine Wundertat des h. Aegidius im Leben des Königs Karl[35] dargestellt.

„Als König Karl von dem Rufe des Heiligen erfahren hatte, bewog er ihn, wie wieder die goldene Legende erzählt[36], an seinen Hof zu kommen und empfing ihn mit allen Ehren. Nachdem sie zur Begrüßung manches miteinander gesprochen hatten, bat ihn der König, in Gnaden für ihn beten zu wollen, denn er habe ein großes Verbrechen begangen, das er noch keinem Menschen bis jetzt habe anvertrauen können und das er auch dem Heiligen nicht anzuvertrauen wage. Am Sonntag danach, als Aegidius die Messe zelebrierte und für den König betete, erschien ihm ein Engel des Herrn und legte auf den Altar einen Zettel, auf welchem nacheinander geschrieben stand, welche Sünde der König begangen und daß er durch das Gebet des Aegidius bereits Vergebung empfangen habe, wenn er Buße tue, seine Sünden bekenne und in Zukunft von ihr lasse. Zum Schluß war noch hinzugefügt, daß jeder, der den h. Aegidius anrufen würde für irgend eine Sünde, durch die Verdienste des Heiligen die Gewißheit der Vergebung empfangen werde, wenn er von der Sünde lasse. Die Zettel wurden dem Könige überreicht und er erkannte seine Sünde und bat demütig um Verzeihung."

Im Ostzwickel ist die Messe des Heiligen gemalt. Der Künstler läßt uns in das Innere einer Kapelle blicken. Als oberer Abschluß dienen drei gelbe Rundbogen, die als Öffnungen einer grauen Mauer gegeben und vielleicht als die drei Schiffe einer Kirche gedacht sind, über denen ein Dach aus roten Pfannen aufliegt; seitwärts wird der Raum nach der Südkappe durch einen braunen Pfosten abgeschlossen, an dessen Arm über dem noch ein kleines graues Turmädikel steht, ein silbernes Glöcklein hängt. Es wird von einem kleinen tonsurierten Knaben in engärmeligem weißem Untergewand und weitärmeligem rotem weißgefüttertem Obergewand geläutet, der hinter dem zelebrierenden Heiligen kniet. Dieser steht auf einer grünen Plattform, die den unteren Abschluß des Raumes bildet, vor dem einfachen, vorn gelben, grau gerahmten kastenförmigen Altar, der eine brennende Kerze, ein gegen deren Leuchter gestelltes aufgeschlagenes Missale und einen mit der Patene zugedeckten gelben Kelch trägt. Der Heilige, ganz ins Profil nach rechts gestellt, mit gelben Schuhen, mit weißer Alba, roter Kasel und gelber Stola sowie weißem Humerale bekleidet, trägt um das bärtige und kurzgelockte tonsierte Haupt den runden Glorienschein und hält mit beiden Händen die weiße Hostie hoch.

Darüber ist in der linken Ecke des Hauptfeldes dieser Kappe (mit der Jagddarstellung) geschildert, wie der reuige König vor dem Heiligen kniet und Absolution erhält (Fig. 352).

Nur durch den anderen Boden ist die kleine Szene von dem Hauptbilde getrennt. Mit dem Rücken gegen den reitenden Flavius kniet auf dem Dach der Kapelle nach links König Karl in engärmligem weinrotem Gewande und hellrotem Schulterkragen, die dreiblätterige Krone auf dem langgelockten bartlosen Kopf. Er legt mit gesenktem Haupt betend die Hände aneinander. Vor ihm steht in schwarzer Kutte der Heilige. Er neigt das vom Nimbus umstrahlte Haupt etwas zum Könige herab. In der Linken hält er den gelben Krummstab, das Zeichen der Würde, die er jetzt als Abt des von Flavius gestifteten Klosters einnimmt, mit der erhobenen Rechten erteilt er dem Könige Absolution von der Sünde, die dieser reumütig bekennt. Zu Häupten der beiden erscheint oben am Scheitelkreis aus weißer Wolke die kleine Halbfigur eines schwebenden Engels in rotem Gewand, mit ausgebreiteten braungrünen Flügeln und nimbiertem Lockenkopf. Die Rechte streckt er mit erhobenem Zeigefinger sprechend aus, in der Linken hält er ein langes Spruchband, das nach oben bis in die Mitte des Feldes, nach unten bis auf die Schulter des knienden Königs reicht und die moderne Inschrift trägt: AEGIDII MERITO ABSTOLLE PECCATA REMIGIO.

In den drei anderen Kappen ist das Matyrium der zehntausend Märtyrer vom Berge Ararat geschildert. Den Anfang der Verehrung dieser Märtyrer bringt de Bollandist[37] mit

[35] Der König Karl der Legende ist Karl Martell (714 bis 741). Vgl. Legenda aurea III, p. 7.

[36] Legenda aurea, cap. CXXX.

[37] Acta Sanctorum Bolland. 22. Juni IV, 175—193.

den Kreuzzügen in Verbindung, durch welche diese im Abendlande entstandene, wahrscheinlich erdichtete und dem Martyrium des h. Acacius aus Kappadokien[38] entlehnte Legende erst den eigentlich doch zunächst beteiligten Armeniern bekannt wurde. Griechen, Kopten und Araber kennen diese Martyrer nicht, sie sind nur in der lateinischen Kirche bekannt. Ihre Verbreitung erklärt sich aus der Kraft ihres Gebetes in der Sterbestunde, und im 15. Jh. wurden sie bis nach Dänemark, Schweden und Polen verehrt und unter die Sancti Auxiliatores gerechnet. Reliquien der Zehntausend befinden sich zu Prag, Karlstein, Emmerich, Avignon, Rom, Bologna, zu Wien, Alteville und Köln. Das Martyrologium Romanum erwähnt die Martyrer seit den Ausgaben Gregors XIII. zum 22. Juni und führt als Quelle das Martyrologium Bedas an, womit das sogenannte Martyrologium Bedas gemeint ist, das ein unter Zufügung von anderswoher genommenen Heiligen im 12. oder 13. Jh. vermehrtes Kompendium Ados ist und wo es am Schluß heißt: Passio Sanctorum decem millium Martyrum. Dann berichtet erst um 1371 Petrus de Natalibus in seinem Catalogus Sanctorum[39] von den zehntausend Martyrern. Ihm folgen die Martyrologien von Bellinus u. a. Die auch in den Acta SS. Bolland. gegebenen lateinischen Acta werden in den Handschriften als Übersetzung aus dem Griechischen bezeichnet, die von dem päpstlichen Bibliothekar

Fig. 353. Boppard. Die zehntausend Märtyrer vom Berge Ararat (nach der Pause).

Anastasius oder Athanasius stamme, der sie einem Pater oder Petrus episcopus Sabinensis (ein solcher existierte nicht vor 1216) widmete.

Als Hadrian und Antonin das römische Reich regierten, erhoben sich die Gadarener und Euphratenser gegen ihre Herrschaft. Mit 9000 erprobten Kriegern machen sich die beiden Kaiser gegen die Rebellen auf und glauben im Vertrauen auf die Götzenbilder des Apollo und Jupiter, die sie mit sich führten, den Sieg zu erringen. Als sie aber die ungeheure Menge der Feinde — es waren an die 100 000 — erblicken, ergreifen sie, nur von sieben Mann begleitet, die Flucht. Die 9000 aber wollen dennoch unter Führung ihres Primicerius Achatius und ihres Dux Eliades kämpfen und erflehen durch ein Opfer von den Göttern den Sieg. Aber auch sie werden im Angesicht der großen Menge der Feinde wankend und schicken sich schließlich ebenfalls zur Flucht an. Da erscheint ihnen der Engel des Herrn, wie ein Jüngling vor ihnen

[38] Acta Sanctorum Bolland. 8. Mai II, 291—299. Passio Acacii primicerii et 10 000 sociorum, interprete Anastasio bibliothecario: Acta SS. Jun. IV, p. 182, 3. ed. V, p. 157. — Auszüge bei Mabillon, Museum Italicum, Paris 1687, I, 2, p. 80. — Migne, Patrologia lat. CXXIX, p. 743. Spätere Ausgaben verzeichnet i. d. Bibliotheca hagiographica latina ed. scr. Bolland. I, p. 5. Supplement p. 3. In dem Menologium Basilius II im Vatikan (Ausg. i. d. Cod. e Vat. scl. VIII, pl. 379) werden die Märtyrer von Nikomedien mit dem Schwert erschlagen. Ein Wandgemälde um 1350, das das Martyrium der Zehntausend zeigt, ist 1912 in der ehemaligen Prämonstratenserabteikirche zu Ilbenstadt i. d. Wetterau aufgedeckt worden (Kunstchronik 1912, S. 586. — Kunstwelt 1912, S. 23).

[39] Venetiis 1506, lib. V, cap. 137.

herschreitend, und ermahnt sie, zum wahren Herrn des Himmels, zu Jesu Christo zu beten, der werde sie zum Siege führen. Auf die Frage der beiden Anführer antworten alle wie aus einem Munde: „Credimus in te Domine." Dann ziehen sie in die Schlacht und schlagen ihre Feinde in die Flucht. Darnach führt der Engel sie auf den Berg Ararat (= Tauris?). Dort öffnet sich der Himmel vor ihren Augen, und sieben andere Engel lassen sich unter ihnen nieder. Sie beruhigen die erschreckten Soldaten, preisen sich selig, daß sie dem lebendigen Gotte geglaubt haben, und verkünden ihnen, daß sie nach dem dritten Tage vor das Antlitz der Könige geführt werden würden. „Aber fürchtet euch nicht, Gott ist mit euch, er wacht über die Gebeine derer, die an ihn glauben!" Die Engel verschwinden darauf vor ihren Augen, und die bestürzten Heiligen bekennen mit lauter Stimme ihre Sünden.

Nach drei Tagen machen sich die beiden Kaiser auf, ihr Heer zu suchen. Sie finden es auf dem Berge Ararat und erfahren, was geschehen ist, und daß ihre Soldaten Christen geworden sind. Da streuen sie Asche und Staub auf ihre Häupter, und fünf Tage lang nehmen sie keinen Trunk zu sich. Dann schreiben sie an die fünf Könige Sapor, Maximus, Adrian, Tiberian und Maximian über den Vorfall und bitten sie, zu kommen und mit ihnen zu beraten, was sie tun sollen. Diese sammeln ein großes Heer und stoßen damit zu den beiden Kaisern. Nach einem Götzenopfer schicken sie Soldaten auf den Berg, die 9000 zu suchen. Als diese die Boten herankommen sehen, ruft Achatius seinen Genossen zu: „Erhebet euch, der Teufel führt sein Heer selbst gegen uns heran!" Darauf beteten sie zum Herrn, daß er, der sie durch seinen heiligen Engel den Weg der Wahrheit geführt, der ihnen zum Siege verholfen und sie auf diesen Berg gebracht und dreißig Tage lang mit himmlischer Speise gespeist habe, sie stark machen und den Zorn der ungerechten Könige brechen möge. Als sie so gebetet hatten, kam eine Stimme vom Himmel, die sprach: „Ich habe euer Gebet erhört und werde mit euch sein und euch stark machen!" Da waren die Heiligen sehr froh und priesen Gott. Danach kamen die Soldaten der Könige und forderten sie auf, herabzusteigen. Sie tun dies und stehen nun vor den Königen in fester Zuversicht auf ihren Herrn Jesum Christum.

Adrian frägt nun, warum sie die Götter verlassen hätten, ob sie nicht wüßten, daß ihnen Gewalt gegeben sei über ihr Leben. Achatius antwortet, daß sie den Leib wohl töten könnten, nicht aber die Seele. Wenn sie aber wissen wollten, wie sie zum Glauben an Christum gekommen seien, so wolle er ihnen alles erzählen. Er berichtet nun den Hergang und daß sie auf dem Berge von himmlischer Speise sich genährt haben. „Dieses Zeichen aber ist unsere Gewißheit, durch welche wir den himmlischen Gott erkannt haben, und daher achten wir eure Drohungen und Marter gering." Nach einer nun folgenden, wenig erbaulichen Wechselrede zwischen Adrian und Achatius, Eliades und Tharetrius, der ein Campiductor unter den 9000 war und erklärt, sie würden sich selig preisen, wenn sie durch Leiden mit Christo verbunden würden, verlangt das Heer der Könige, das 100 000 und 50 Mann stark war, einstimmig: „Man führe diese aus unserer Mitte mit ihren Gaukeleien."

Adrian ermahnt den Achatius noch einmal, den Göttern zu opfern, er aber antwortet: „Die Stimme des Volkes verwirrt uns nicht." Da befiehlt Adrian, die Heiligen zu steinigen. Aber die Steine fliegen auf die Schleuderer zurück. Darauf befiehlt Antonius, sie zu geißeln. Aber auf das Gebet des Achatius erbebt die Erde, und die Hände der Geißler verdorren. Nach diesen Wundern bekehrt sich der magister militum Theodorus mit 1000 Mann und tritt zu den Märtyrern über, so daß deren jetzt 10 000 sind. Wiederum werden sie, diesmal von Maximian, aufgefordert, den Göttern zu opfern. Umsonst. Da befiehlt der König, eine große Menge scharfer dreikantiger Nägel über eine Strecke von 30 Stadien zu streuen, damit das Heer des Herrn mit bloßen Füßen hineintrete. Aber Engel gehen vor ihnen her und reißen die Nägel aus und tragen sie auf einen Haufen, daß sie nicht an den Füßen der Heiligen haften bleiben. Darnach befiehlt Maximian, ihnen, wie dem gekreuzigten Christus, Dornenkronen aufzusetzen und die Seiten mit einem spitzen Rohr zu durchbohren. Nachdem dieser Befehl ausgeführt ist, werden die Zehntausend unter Schlägen und Beschimpfungen zweimal durch die ganze Stadt (Alexandria) und dann in den Palast vor die Kaiser geschleppt. Diese empfangen sie mit dem Gruß: „Avete reges Judaeorum!" Die Märtyrer fluchen ihnen und nehmen vom Blute, das aus ihren Seiten fließt, bestreichen damit Haupt und Körper und beten: „Herr, unser Gott und Herrscher, laß uns dies Blut zum Geheimnis der Taufe werden, zur Vergebung der Sünden." Und eine Stimme vom Himmel antwortete: „Wie ihr gebeten habt, meine lieben Freunde, so soll euch geschehen."

Nun versucht Sapor, die Märtyrer zu den wahren Göttern zurückzubekehren. Der Campiductor Carterius aber weist die von Menschenhand gemachten Götzen zurück und erklärt für sich und seine Genossen, dem einigen wahren Gott treu bleiben zu wollen. Darauf werden sie von 20 000 Mann auf den Berg Ararat zurückgeführt und dort gekreuzigt. Vom Kreuze herab betet Achatius seinen Leidensgenossen das christliche Glaubensbekenntnis vor. Um die sechste Stunde aber erhebt sich ein großes Erdbeben, und die Erde und die Felsen tun sich auf. Da beten die Märtyrer, daß allen, die ihr Andenken mit Fasten und Schweigen feiern werden, Gesundheit des Leibes und der Seele und aller Güter Fülle verliehen werde. Und eine Stimme vom Himmel sagt ihnen Gewährung ihres Gebetes zu. Um die neunte Stunde aber gaben die Heiligen ihren Geist auf. Der Himmel öffnet sich, und ein großes Licht leuchtet über ihren Leibern. Bei einem zweiten Erdbeben fallen die Leichname von den Kreuzen und werden von Engeln begraben[40].

1. Westkappe. Die Heiligen werden von den versammelten sieben Kaisern und Königen aufgefordert, zu ihren alten Göttern zurückzukehren (Fig. 350).

Auf dem durch den Südwestzwickel gelegten gelbroten Balken stehen auf grünem Boden von vier gelben rotgedeckten Rundbogen überdeckt, in zwei Reihen die sieben Könige, vier bärtig, die andern jugendlich bartlos, alle nach rechts gewandt, fünf noch in der Südkappe, die beiden vorderen in der Westkappe. Sie tragen auf dem über den Ohren gelockten braunen und grauen Haar eine dreiblättrige gelbe (goldene) Krone bis auf den Sprecher der Gruppe, der an ihrer Spitze rechts steht und eine Art roten Kurhut mit umgeklapptem hohem Hermelinrande trägt. Warnend hebt er den Zeigefinger der vom weißen Handschuh verdeckten Rechten, während seine Linke auf ein vor ihm hochgehendes und quer über das ganze Westfeld gehendes Spruchband weist, auf dem die das Schicksal der Zehntausend enthaltenden Worte stehen (modern):

CHRISTI POENAE RENOVANTUR
IN HIS OMNES ITERANTUR
SIGNA MORTIS DOMINI.

Wie der Sprecher erheben auch zwei andere Könige der Vorderreihe eine Hand, während die andere auf dem goldenen Knauf des aufgestellten, in schwarzer Scheide steckenden Schwertes ruht. Von dem vierten in der vorderen Reihe und den beiden ersten in der hinteren werden die Hände durch den Vorderarm verdeckt, nur vom letzten hinten ist die rechte Hand zu sehen, die um den Riemen greift, der vor der Brust den Mantel zusammenhält. Alle sind mit einem Gewand (von links nach rechts: vorne rot, gelb, rot, rot mit grauweißem Pelzfutter; hinten grün, —, —) mit engeren oder weiteren Ärmeln bekleidet und tragen darüber einen auf den Schultern aufliegenden, vor der Brust durch einen Riemen zusammengehaltenen Mantel (in derselben Reihenfolge: weiß, grüngefüttert, rot, weißes Pelzfutter, grün, lila gefüttert, rot, grauweißes Pelzfutter, hinten sind drei Hermelinkragen sichtbar), über dem bei vieren ein breiter Brust und Rücken verdeckender Kragen von Hermelin liegt.

Den Königen gegenüber stehen mit den Füßen im blauen Felde, nur rechts im Zwickel auf braunem Boden über dem westlichen Scheidebogen des Gewölbes, alle nach links gewandt, zwölf jugendliche bartlose Ritter, die Vertreter der Zehntausend, in blaugrauem Kettenpanzer, Hosen und Röcken mit festen Fuß- und Handschuhen und mit Halsbergen, die das Gesicht frei lassen. Über dem Panzer tragen die Ritter, bis auf den äußersten rechts, der einen grünen Rock trägt, hellrote Röcke mit weißem Kreuz auf der Brust und weißem Schwertgurt, darüber einen braunroten Mantel. Alle sind mit dem Schwert bewaffnet, das in schwarzer Scheide steckt, und mit roten eiförmigen größeren oder kleineren Schilden bewehrt, über die ein weißes Kreuz gezeichnet ist. Dieses schmückt auch die ganz kleinen Schilde, welche die Ritter an der linken Schulter am Armansatz tragen. Der erste links von den in der Vorderreihe fast ganz en face gezeichneten fünf Rittern ist der Sprecher. Während die Linke um den Griff des am Lendengürtel hängenden Schwertes gelegt ist, hat er die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger sprechend erhoben. Vor ihm steht, die Gruppen der Könige und der Martyrer trennend, auf grauer Säule ein kleines graues Götzenbild, eine nackte

[40] Acta Sanctorum Bolland. 22. Juni IV, 182 ff. (Acta Athanasii).

menschliche Gestalt mit Tierohren und Ochsenhörnern, den rechten Arm, an dem ein kleiner Schild hängt, in die Hüfte stemmend, in der Rechten eine Art Sichel haltend. Ihm sollen die Soldaten opfern. Aber auf dem Spruchband, das sich über dem Kopf des Götzen von dem großen Spruchband der Könige bis zur Rechten des Führers der Zehntausend im Bogen hinzieht, lesen wir bereits die Antwort der Soldaten: UNUM DEUM COLIMUS.

Der zweite Ritter der Vorderreihe, der mit der Linken sein Schwert unter der Parierstange greift und zugleich den auf den linken Fuß gestützten Schild hält, hat in der Rechten vor der Brust ein Spruchband gefaßt, das, nach oben um seinen Kopf gelegt, die Anfangsworte des christlichen Glaubensbekenntnisses: CREDO IN DEUM enthält. Von den drei anderen Rittern rechts in der ersten Reihe ist bei zweien nur die Linke sichtbar, die an den Griff des Schwertes faßt, während der mittlere von ihnen mit der Linken Schwert und Schild hält und die Rechte in sprechender Gebärde vor der Brust erhebt. Von den Rittern der hinteren Reihe sind nur Kopf und Beine zum Teil sichtbar.

Fig. 354. Boppard. Wandgemälde im südlichen Seitenschiff.

2. Nordkappe. Die Heiligen werden in die Dornen geworfen und aufgespießt (Fig. 353). Dieses Bild entspricht keiner der in den Acta Athanasii erzählten Martern. Es handelt sich also hier um eine apokryphe Version der Legende. Möglich, daß diese im Anschluß an das Martyrium des h. Acacius entstanden ist, das als die Grundlage des Martyriums der Zehntausend angesehen wird. Vom h. Acacius nämlich, der aus Kappadokien stammte und im römischen Heere diente, wird berichtet, daß sein Leib mit einem Dornenstrauche gegeißelt wurde[41].

Aus braunem Grunde wachsen sieben blätterlose Dornsträuche (fünf braune und zwei grüne), in deren Spitzen sieben nur mit einer gelblichen Hüftenhose bekleidete Männer in den verschiedensten Lagen mit Armen, Beinen und Leibern aufgespießt sind. Zu diesen gesellt sich in der östlichen Kappe noch

[41] Acta Sanctorum Bolland. 8. Mai II, 291—299.

ein echter Martyrer, der in den Dornen eines grünen und eines braunen Strauches hängt, an Beinen, Armen und Hals durchbohrt. Alle diese Märtyrer, von weißen Muschelnimben umstrahlt, sind bis auf einen (oben rechts) bartlos. Sie leben noch, wie die geöffneten Augen zeigen.

3. Ostkappe. Die Leichname der Heiligen werden von Engeln begraben und ihre Seelen gen Himmel geführt.

In den Furchen eines gebirgigen braunen Geländes liegen die Leichen von sieben Heiligen (zwei davon bärtig). Sie liegen auf dem Rücken, nebeneinander, den Kopf ein wenig gestützt, die Hände an den Seiten liegend. Die Oberkörper zeigen rote Wundmale von dem Dornenmartyrium, die Unterkörper bedeckt schon die braune Erde, in die drei Engel die heiligen Leichname bald ganz einbetten werden. Sie graben mit einer großen Axt rings herum das Erdreich für das Massengrab ab, während ein vierter Engel, in gelblichem Gewand und grünem, weiß gefüttertem Mantel, im Zwickel rechts kniet und nach links, dem Grabe zugewendet, ein gelbes (goldenes) Weihrauchfaß schwenkt. Seine Flügel sind gelbrot. Von den anderen drei Engeln trägt der links rotes Gewand und grüngelbe Flügel, der mittlere weißes Gewand und gelbweiße Flügel, der rechts grünes Gewand und rotgelbe Flügel.

Mitten über dieser Szene schweben aus rötlichen Wolken die Halbfiguren zweier Engel, deren linker grün gekleidet ist, während der rechts ein rotes Gewand trägt, und halten ein weißes Tuch zwischen sich, in dem die nackten Büsten von acht Heiligen, alle en face, erscheinen, die Seelen der begnadeten Märtyrer, die die Engel gen Himmel tragen.

Im südlichen Seitenschiff sind am westlichen Kreuzgewölbe der Mitteltravée die Grate braun gestrichen, und diese braunen Streifen rahmen auch die Bildfläche der allein ausgemalten Ostkappe ein. Der Grund ist blau. Das ganze Mittelfeld wird von einem an die Kappenkanten stoßenden, aus vier bläulichen und rötlichen Streifen gebildeten Kreisring umschlossen. In ihm thront Christus als Weltrichter. Er sitzt auf einem dreistreifigen, durch den unteren Teil gelegten Regenbogen, während die bloßen Füße auf einem zweiten kleineren Bogen aufruhen. Die Gestalt ist ganz von vorn gegeben. Die Knie sind etwas angezogen. Beide Arme sind seitwärts ausgestreckt, so, daß die Oberarme nicht weit vom Körper abstehen und die Unterarme fast rechtwinklig zu ihnen nach den Seiten hochgehalten sind. Die Innenflächen der Hände sind mit ihren Wundmalen nach außen gekehrt. Der Kopf, von dem nur der Umriß der in der Mitte gescheitelten Locken erhalten ist, wird von einem kreisförmigen Doppelnimbus in rötlicher (innen) und weißlicher Färbung umstrahlt. Zwei halblange breite Schwerter mit gerader Parierstange, kegelförmigem rötlichem Heft und großem rundem Knauf gehen mit ihren Spitzen vom (verloschenen) Munde Christi aus. Ein roter, blau gefütterter Mantel umhüllt den Unterkörper des Sitzenden bis auf die Füße, er liegt im Rücken auf der rechten Schulter auf, von wo er unter dem rechten Arm nach vorn genommen ist und über dem linken Arm im Gelenk mit einem Zipfel herabhängt. Arme und Brust sind vom Gewande freigelassen und zeigen (die Brust ist stark beschädigt) nackt die Wundenmale.

In den unteren Zwickeln kniet links Maria der Mitte zu in engärmeligem blauem Gewand — der Mantel ist verschwunden — und blickt mit etwas zurückgenommenem, nur in den Umrissen erhaltenem Haupte, das ein großer Nimbus umstrahlt, nach oben zum Weltrichter und hebt betend die aneinandergelegten Hände zu ihm auf. Ihr entspricht rechts, in derselben Haltung, ebenfalls der Mitte zugewandt, Johannes der Täufer, von dessen Kopf die noch ziemlich gut erhaltene Zeichnung Bart und halblanges Haupthaar zeigt. Auch ihn umstrahlt ein großer Kreisnimbus. Er ist bekleidet mit weitärmligem rotem Gewande und blauem Mantel, der den Rücken und beide Seiten verdeckt und in der Innenzeichnung Spuren fellartiger Behandlung zeigt (Fig. 354. — Clemen, Roman. Wandmalereien, Taf. 35).

Fig. 355. Limburg, Dom. Friese im nördlichen Querschiff des Doms.

LIMBURG.

Wandmalereien im Dom.

Literatur.

Joh. Mechtel, Lympurger Chronica, 1610, gedruckt im Anhang zu Hontheim, Prodromus historiae Trevirensis p. 1046, neue Ausgabe von Carl Knetsch i. d. Veröffentlichungen d. histor. Komm. f. Nassau VI, Wiesbaden 1909. — C. D. Vogel, Beschreibung des Herzogtums Nassau, 1776. — E. Busch, Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg, Limburg 1841. — Dahl, Die Domkirche zu Limburg, in historischer und architektonischer Beziehung: Annalen d. Ver. f. Nassauische Altertumskunde u. Geschichtsforschung II, 1832, S. 153. — Kölner Domblatt 1845, Nr. 10. — Marx, Gesch. d. Erzstiftes Trier, II, 2, S. 119. — Baudri, Organ f. christliche Kunst IX, S. 226. — Karl Schwartz, Graf Heinrich I. von Isenburg, der Erbauer der Limburger Domkirche: Nassauische Annalen IX, 1868, S. 368. — J. Ibach, Der Dom zu Limburg in Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters. — F. W. Th. Schliephake, Geschichte v. Nassau, Wiesbaden 1866, I, S. 437. — A. Ullrich, Landes- und Kirchengeschichte d. Herzogtums Nassau, Wiesbaden 1863, S. 155. — L. Götze, Beiträge zur Geschichte der Georgenkirche u. d. Georgenstiftes zu Limburg: Nassauische Annalen XIII, 1874, S. 241. — H. Stier, Der Dom zu Limburg: Zs. f. Bauwesen XXII, S. 327. — Albert Cremer, Die Herstellung der Domkirche zu Limburg a. d. Lahn: Zs. f. Bauwesen XXIV, 1874, S. 41, mit Taf. 9—17, und Sonderdruck, Berlin 1874. — Vgl. auch Zs. f. Bauwesen XXVIII, S. 474. — Über die Restauration: Prüfers Archiv f. kirchl. Kunst, Taf. 52. II, S. 62. — J. Ibach, Der Dom zu Limburg, seine Geschichte, Architektur und Restauration [3], Limburg 1898. — Gerken, Reisen in Deutschland III, S. 419. — Kremer, Origines Nassoviae, p. 225. — J. A. Hillebrand, Zur Gesch. d. Stadt u. Herrschaft Limburg I—V: Programme d. Gymnasien zu Hadamar 1881—83, 1886—87, 1888—89, 1892—93, 1895—96. — Chr. Bahl, Beiträge zur Gesch. d. Stadt Limburg i. d. Zeit der Dynasten: Programme d. Realprogymnasiums zu Limburg, 1889, 1890. — E. Foerster, Denkmale deutscher Baukunst I, 1, 15, Taf. 1—4. — Guhl u. Kaspar, Denkmäler d. Kunst II, Taf. 12. — G. Moller, Denkmäler der Baukunst II, 2, Taf. 1—18. — Ludw. u. Georg Lange, Die historisch merkwürdigsten Städte in Deutschland IV, 1843. — Redtenbacher, Beitr. zur mittelalterl. Baukunst, Taf. 4, 18, 28. — Hugo Hartung, Studien u. Entwürfe, Aufnahmen u. Ausführungen I, Taf. 1, 2. — Ders., Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland, Taf. 129, 134, 136. — Thomas H. King, A study-book of mediaeval architecture IV, pl. 39—42. — Denkmäler der Baukunst, aufgen. v. d. Studierenden der Bauakademie. Lief. 13. — Deutsche Bauzeitung XV, S. 22, 59. — Die kunstgeschichtlich merkwürdigsten Bauwerke, aufgen. v. Mitgliedern d. Berliner Architekten-

vereins Bl. 12 a, 12 b. — Lotz u. Schneider, Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Wiesbaden S. 292. — Ferd. Luthmer, Die Bau- und Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Wiesbaden. Lahngebiet. Frankfurt 1907, S. 78. — H. Kunze, Die Stiftskirche St. Georg in Limburg: Zs. f. Gesch. d. Architektur V, 1911, S. 33. — Greiner, Limburg als Kunststätte. Mitteilungen d. Ver. z. Förderung d. Künste in Hessen u. i. Rhein-Main-Gebiet, 1910. — Höhler, Der Limburger Dom: Deutschland, Juni 1912, S. 267. — Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste V, S. 361. — Kugler, Gesch. d. Baukunst II, S. 380. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II, S. 380. — Kraus, Gesch. d. christlichen Kunst II, I, S. 130. — Dohme, Gesch. d. deutschen Baukunst, S. 133. — Kuhn, Allgem. Kunstgesch. Architektur I, S. 228, 389. — Springer, Handbuch d. Kunstgesch. [8]II, S. 153. — Woermann, Gesch. d. Kunst II, S. 236. — Knackfuss u. Zimmermann, Allg. Kunstgesch. II, S. 438. — Lübke-Semrau, Die Kunst des Mittelalters S. 158. — Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d Baukunst S. 186. — Russell Sturgis, History of architecture II, p. 402. — Rivoira, Origini della architettura lombarda p. 585. — Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst S. 178, 327. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 206. — Otte, Gesch. d. roman. Baukunst S. 357. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst d. Abendlandes I, S. 575. — D. Joseph, Gesch. d. Baukunst I, S. 367. — Hasak, Die roman. u. got. Baukunst. Der Kirchenbau (Handbuch d. Architektur) S. 50. — Neuwirth, Illustr. Kunstgesch. I, S. 351, 360. — Limburg als Kunststätte (Die Kunst unserer Heimat, 1912), S. 6. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 214. — Pausen von *Wittkop* (s. S. 502) und farbige Aufnahmen von *Jos. Winkel*, sowie Photographien im Denkmälerarchiv (darnach Clemen, Romanische Wandmalereien Taf. 49—53). — Photographien der Meßbildanstalt.

Baugeschichte.

An der Stelle einer älteren schon durch den Erzbischof Hetti von Trier eingeweihten[1] Kirche auf dem äußersten Vorsprung der Stadt Limburg nach der tiefliegenden Lahn zu, der im Anfang des 10. Jh. eine zweite, durch Konrad Kurzibold erbaute, gefolgt war[2], war im Anfang des 13. Jh. der mächtige Neubau der heutigen Stiftskirche des h. Georg begonnen worden. Der Gründer ist Heinrich I. von Isenburg, der in den Jahren von 1179—1220 als Herr der Herrschaft Limburg erscheint. Er wird auch in einem 1777 im früheren Ciborienaltar der Stiftskirche gefundenen Reliquiar als conditor hujus templi genannt[3]. Das dem Reliquiar beigegebene Siegel bezeichnet als consecrator des Altars den Trierer Erzbischof Theoderich von Wied (1212—1242). Die Weihe erfolgte wohl erst im J. 1235. Zur gleichen Zeit überwies der damalige Stiftspropst Eberhard von Isenburg das Patronat der Altenberger Kirche wie das der Pfarrkirche zum heiligen Nikolaus in Limburg an das Kapitel zu Limburg, so daß die Stiftskirche von da ab zugleich

---

[1] Nach dem Necrologium von St. Castor in Coblenz. Vgl. J. Ibach, Der Dom v. Limburg S. 4.

[2] Urk. v. J. 910 bei Beyer, Urkundenbuch d. mittelrhein. Territorien I, Nr. 219: praefatus comes Chuonrat ab hodierna die et deinceps de ipsa proprietate liberam atque securam teneat potestatem basilicam suam dotandi, quam extruere nititur in monte quodam Lintburk vocato in pago Logenahe. Im J. 941 nimmt König Otto das Stift in seinen besonderen Schutz (Urk. bei Beyer I, Nr. 176). Über das Grabmonument des Grafen Konrad Kurzbold vgl. Karl Schwartz i. d. Nass. Ann. IX, S. 366. Die Inschrift

CLAUDITUR HOC TUMULO PER QUEM NUNC SERVITUS ISTO
FIT CELEBRIS TEMPLO; VIRTUS, LAUS, GLORIA CHRISTO
CONRADUS D. S. F. H. E.

von ihm richtig aufgelöst als Dictus sapiens (Beiname des Grafen nach d. Annal. Saxo ad a. 942 in Luitprand, Antapod. l. IV, c. 22) fundator huius ecclesie. Über die zweite Kirche vgl. Götze i. d. Nass. Ann. XIII, S. 243. Über eine angebliche Weihe v. J. 1058 nach einer in der Limburger Chronik v. Joh. Mechtel (Neuer Abdruck v. Carl Knetsch i. d. Veröff. d. histor. Komm. f. Nassau VI, S. 25) mitgeteilten Inschrift vgl. ebenda S. 275.

[3] Bei dem Abbruch des alten Hochaltars in der Stiftskirche fand man im J. 1776 ein bleiernes Reliquienkästchen (Kremer, Origines Nassov. p. 225. — Dahl i. d. Nass. Ann. II, S. 159. — B. J. LIX, S. 106); jetzt im „Domschatz" in der Sakristei der Franziskanerkirche aufbewahrt (abgeb. bei Luthmer, a. a. O. Fig. 61, S. 80, vgl. S. 108), mit der Inschrift:

AMPLUS IN ANGUSTA JACET HAC THESAURUS IN ARCA,
COPIA SANCTARUM QUAM MAXIMA RELIQUIARUM,
QUA COMES HENRICUS STRUCTURE CONDITOR HUIUS
LARGUS LARGA SUI CUMULAVIT MUNERA TEMPLI.
HAEC DOMINI TESTES CONCORDANT PACE FIDELES
PER QUOS VIRTUTIS PAX ET MEDICINA SALUTIS
EXUBERAT PURA LOTIS BAPTISMATIS UNDA.

Da der Reliquienbehälter mit dem Siegel des Trierer Erzbischofs Theoderich von Wied (1212—1242) verschlossen war, so könnten in Betracht kommen sowohl Graf Heinrich der Reiche von Nassau (1197—1247), als Graf Heinrich I. von Isenburg (1179—1220). Simon, Gesch. d. reichsständischen Hauses Ysenburg, 1865, II, S. 124, hat zuerst darauf hingewiesen, daß nur dieser letzte als damaliger Inhaber der Herrschaft Limburg als Erbauer in Betracht kommen konnte. Vgl. Karl Schwartz i. d. Nass. Ann. IX, 1868, S. 369.

Pfarrkirche zu Limburg wurde[4]. Sie trägt seit dieser Zeit bis zum Ende des 13. Jh. den Namen Georgen- und Nikolaikirche; erst im J. 1296 tritt der alte Name Georgenkirche wieder auf. Es ist anzunehmen, daß die Ausmalung sich unmittelbar an die Fertigstellung des Baues anschloß und etwa bis zum J. 1240 erfolgte[5].

Die alte Ausmalung der Stiftskirche ging 1749 zugrunde — in diesem Jahre ließ der Dechant Friedrich Dornuff auf eigene Kosten das Innere der Kirche anstreichen, die Wandflächen rosa, die Grate blau, die Schlußsteine vergoldet; 1784 wurde auch der Chor mit heller Kalkfarbe übertüncht. In der nassauischen Zeit wurde das ganze Innere noch einmal im J. 1840 gleichmäßig weiß angestrichen. Die Spuren der romanischen Dekoration traten erst bei der Wiederherstellung des Inneren zutage, die im J. 1870 ihren Anfang nahm. Die Restauration erfolgte nach den Plänen von *Hub. Stier* durch die Dombaumeister *Augener* und *Junker*. Unter des letzteren Leitung wurden die alten Malereien sorgfältig bloßgelegt und dann durch den Maler *Wittkop* aus Münster und dessen Sohn bis 1876 wiederhergestellt[6]. Das ganze dekorative System wurde im Anschluß an die aufgefundenen Spuren ausgeführt. Von den sämtlichen figürlichen Darstellungen wurden Pausen auf Ölpapier hergestellt, von den ornamentalen Details farbige Kopien in Originalgröße[7] (Besitz der Königl. Museen in Berlin, zurzeit Depot im Denkmälerarchiv zu Bonn).

Die Malereien.

Das dekorative System.

Das Innere des Domes zu Limburg zeigt jenen, französischen Vorbildern, vor allem den Kathedralen von Laon und Noyon, entlehnten Pleonasmus der architektonischen Gliederung: in einem auffallend kurzen und deshalb um so höher wirkenden Langhaus über den Emporen noch das vollständig durchgebildete Triforium. Der Reichtum der einzelnen Zonen, die so bewußt geschaffen werden, wird dem Beschauer noch deutlicher durch die Einblicke und Durchblicke in Chor und Querschiff mit den vielen Überschneidungen. Die Vierungskuppel setzt endlich diese reiche zierliche Gliederung noch reicher fort und steigert sie. (Taf. XXXIV, Fig. 356 u. 369. — Tafelband Taf. 49 u. 51.)

Die durch diese reiche und mannigfache Auflösung der Flächen geschaffene Fülle von eingerahmten Feldern, Lunetten und Zwickeln mußte geradezu zur Belebung durch Malerei reizen. Ein klar durchgeführtes farbiges System konnte dazu am ehesten in die allzu große Zahl der Bauglieder wieder Ruhe und Einheit bringen. Die wohl unmittelbar nach dem J. 1235 hergestellte Ausmalung steht in dem dekorativen System der um etwa zwei Jahrzehnte früheren Ausmalung der Liebfrauenkirche in Andernach (s. oben S. 445) am nächsten und unterscheidet sich scharf von dem mit viel größeren Motiven und mit viel einfacheren und wuchtigeren Farbengegensätzen arbeitenden System der Severuskirche in Boppard.

Die architektonischen Glieder sind zunächst in der ganzen Kirche grau gehalten mit einem ganz leichten Zusatz von Gelb, das das kalte Grau ein wenig wärmer stimmt. Die Fugen sind in Dunkelrot gegeben. Die Wandflächen erscheinen heute nach der Wiederherstellung in einem weißlichen Ton mit einem leichten Zusatz von gelbem und rotem Ocker. Das gibt in der Gesamtwirkung eine Färbung, die

---

[4] Die Überweisung bestätigt durch den Trierer Erzbischof Theoderich II. v. Wied a. 26. Febr. 1233 (Sauer, Cod. dipl. Nassoicus, Wiesbaden 1885, I, Nr. 451). In diesem Jahr erfolgte die wirkliche Inkorporation der beiden Kirchen (der Erzbischof von Trier bestätigt mit Zustimmung des Erzbischofs und Domkapitels zu Mainz dem Stiftskapitel zu Limburg den Besitz des vom Propste Eberhard abgetretenen Patronatsrechtes der Pfarrkirchen zu Bergen und Limburg: E. Busch, Einige Bemerkungen über das Alter der Domkirche zu Limburg S. 18. — Sauer, Cod. dipl. I, Nr. 459). Götze i. d. Nass. Ann. XIII, S. 246, bemerkt dazu: „Mit Recht hat man aus der Vereinigung der bisherigen Pfarrkirche mit der neuen Stiftskirche geschlossen, daß damit zugleich die Weihe der ersteren vollzogen worden sei." Die Weihe selbst ist aber nicht direkt bezeugt. Schliephake, Gesch. v. Nassau, Wiesbaden 1866, I, S. 438, drückt sich noch vorsichtig aus: „Der dritte Bau wurde vor 1235 vollendet, da in diesem Jahre ein St. Nikolausaltar in die Stiftskirche übertragen worden ist".

[5] Wenn in einer Urk. v. J. 1372 (Urk. 479 d. Stiftsarchivs: Nass. Ann. XIII, S. 249) die ecclesia s. Georgii gerühmt wird, que turribus ceterisque edeficiis templi sumptuose constructa singulari decore refulget, so braucht damit freilich nicht gerade der malerische Schmuck gemeint zu sein.

[6] Über die Restauration ausführlich Albert Cremer, Die Herstellung der Domkirche zu Limburg: Zs.f. Bauwesen XXIV, 1874, S. 41 und Götze in den Nassauer Ann. XIII, S. 255.

[7] Bei dem Öffnen der großen Blechrollen ergab sich, daß das Ölpapier zum größten Teil total brüchig und zerfallen war, die wichtigsten Darstellungen sind neugepaust.

etwas nach dem modernen Rosa hinstrebt, und die entschieden unecht wirkt. Nach den Spuren im südlichen Querschiff, auf den Flächen über den Triforien und in den Gewölbekappen war der Putzton ursprünglich ein kälterer weißer, was entschieden auch besser zu der Gesamtstimmung steht. Die Kämpfergesimse sind in den Farben Rot, Gelb, Blau gehalten. In den Umrahmungen herrscht durchweg im ganzen Inneren des Domes der Akkord Rot-Gelb vor. Dieses Rot-Gelb, in den einfachen Erdfarben gelber Ocker und roter Rötel, beherrscht so stark den ganzen Eindruck, daß man diesen Ton als die leitenden Farben auffassen muß, die das ganze dekorative System zusammenhalten wollen. Dazwischen steht als Grund der Lunetten und Zwickel im Mittelschiff das übliche stumpfe Kobaltblau mit mattgrünen Einfassungen, wie bei allen Malereien des 12. Jh. Das seltsame helle und etwas weiche (vielleicht bei der Wiederherstellung allzu weich geratene) Grün kehrt dann auch in den Dekorationen des in sehr kleinem Maßstab gehaltenen Frieses über dem Triforium wieder. Die Schildbögen, die Gurte und Rippen sind auch überwiegend in Rot und Gelb gehalten, dazu tritt noch Blau bzw. Blaugrau und Grün. Die Säulen in den Emporen wie im Triforium und im Obergaden sind, im Gegensatz zu den durchgehenden, in Grau gehaltenen Diensten, stumpfschwarz, ihre Kapitäle in Steinton, fast durchgängig mit Gold an den Kanten gehöht. Die figürlichen Malereien sind in der farbigen Stimmung so weich gehalten, daß sie gegenüber der kräftigen rotgelben Einrahmung zurücktreten.

Die figürlichen Malereien.

Langhaus.

I. Südseite: Erstes Joch (rechts vom Eintritt).

Das dekorative System ist, wie oben beschrieben, gehalten. Die Rundstäbe als Einfassung der unteren Arkaden zeigen den Wechsel von Gelb und Grau. Der Rundstab als Einfassung des zusammenfassenden Spitzbogens darüber ist in blaugraue und grüne Stücke quaderartig aufgeteilt. Der Wechsel von Grau und Grün kehrt dann auch auf den Rundstäben des Triforiums wieder. In den Zwickeln der Emporenfenster beginnt nun hier die Darstellung der großen Apostelbilder in Kniefiguren en face, die durch das ganze Mittelschiff durchläuft. In dem ersten Felde, von Westen ab gesehen, steht mitten in einer befestigten Stadt, die mit ihrem Mauerring sich der aufsteigenden Form des Spitzbogens anschließt, eine große nimbierte bärtige Gestalt in gelbem Gewand und rotbraunem, über die linke Schulter und den linken Arm geworfenen und um den Leib geschlungenen Mantel. Durch den Hals und den Nacken hindurch geht in horizontaler Richtung ein großes Schwert. Die Rechte ist mit zwei Fingern segnend erhoben, die Linke hält quer über den ganzen Leib ein Spruchband, auf dem die Reste L S der Inschrift noch erhalten sind. Die Inschrift ist sicherlich zu ergänzen als ST. PAULUS (Tafelband Taf. 49 farbig).

In den Zwickeln über ihm ist links dargestellt der h. Bartholomäus, nach der Inschrift auf dem Spruchband in seiner Rechten, in ganzer Figur in weißer Alba, violettem Leibrock und gelbem, über beide Schultern gelegten Mantel. Die Linke hat er dozierend erhoben und trägt über sie geworfen seine abgezogene Haut. Die Rechte hält außer dem Spruchband auch das Messer, mit dem er geschunden ward. Ihm gegenüber, unmittelbar beim Eingang, befindet sich die aufrechtstehende Gestalt eines anderen Apostels in weißgrauem Leibrock und rotbraunem, gelbgefüttertem Mantel, der über die rechte Schulter geworfen ist, bärtig mit lang herabfließenden Haaren. Die Rechte ist mit nach innen geöffnetem Handteller zu dem Bartholomäus hin ausgestreckt, die Linke hält ein Spruchband, auf dem noch die Reste einer Inschrift P U S erkenntlich sind, darnach wohl Philippus.

In der zweiten Emporenlunette dieses Joches erscheint, über einer Stadt stehend, die im Vordergrunde mit zwei nach oben abgetreppten zentralartigen Turmbauten geschmückt ist, der h. Andreas in Dreiviertelfigur, stehend, in grünlichem Leibrock, der einen gelben Saum an der Ärmelöffnung und um den Oberarm zeigt. Ein gelber, innen braunrot erscheinender Mantel liegt über beiden Schultern und ist vor der Brust durch eine rote Spange gehalten. Der Kopf ist spitzbärtig mit lang auf die Schultern fließenden Haarsträhnen. Die Rechte hält ein kurzes Kreuz, die Linke das Spruchband mit der Inschrift: ANDREAS.

In den Zwickeln über ihm erscheint in Dreiviertelfigur, aus einer Stadt aufsteigend, deren Mauern sich an den Zwickeln nach oben ziehen, ein bärtiger Heiliger in gelbem Leibrock und violettem Mantel,

bärtig mit einer Keule über der rechten Schulter, auf der Inschrift bezeichnet als Jacobus minor. Ihm gegenüber erscheint ein anderer jugendlicher Apostel in grünem Leibrock, gelbem Obergewand und violettem Mantel, der über die rechte Schulter fällt, in beiden Händen ein Spruchband haltend, ohne Inschrift.

In dem Triforium darüber läuft zunächst, als Abschluß dieser ganzen Gliederung, ein reicher Fries hin, nach oben mit rotgelben Bortstreifen abgesetzt und in jedem Felde in fünf längliche Einzelfelder eingeteilt, die durch das Auseinanderziehen eines Mäanders entstanden sind. Der Fond ist grüngrau. In der Mitte eines jeden rechteckigen Feldes befindet sich ein Medaillon mit roter Einrahmung, in dem auf blauem Grunde kleine Brustbilder erscheinen. Zur Seite sind jedesmal zwei Vögel symmetrisch angeordnet. Die fünf Brustbilder in dem ersten Felde sind nicht weiter ausgezeichnet. In den äußeren Zwickeln erscheinen hier die einander zugewandten Halbfiguren von Königen mit Krone und Scepter, die innere Hand demonstrierend erhoben. Die inneren drei Zwickel tragen nur Blattornamente. In dem zweiten Felde stellen die oberen Halbfiguren Tugenden dar. Die vier äußeren tragen Spruchbänder ohne Inschrift, die nach unten über den Rand hinaushängen, zu den unteren Figuren hin. In den unteren Feldern sitzen, liegen und hocken kleine Figürchen, die unzweifelhaft die entsprechenden Laster darstellen sollen. Von Westen her gesehen, erscheint unmittelbar an dem mittleren Dienst eine weibliche Figur mit offener Brust und nackten Beinen, nur um die Hüften mit einem kurzen weißen Röckchen bekleidet, die, auf einer rotbrauenen Bank sitzend, sich mit beiden Händen die geöffneten Haare rauft. In dem nächsten Felde liegt, langgestreckt, in behaglicher Haltung, eine in blaugraues Gewand gekleidete Frau. In dem Mittelfelde erscheint nur die Halbfigur einer solchen in rotem Gewand. Im vierten Felde sitzt nachdenklich, in hockender Stellung, ganz in sich zusammengekauert, den Kopf auf die gestützte Linke gesenkt, ein weibliches gelbgekleidetes Figürchen. In dem äußersten Zwickel endlich erscheint in seltsam verzwickter Haltung, nach hinten übergeworfen, mit hochgezogenen Beinen, ein weibliches Figürchen auf den linken Arm gestützt, das die Rechte nach oben ausstreckt, von wo die in weiße Schleier gehüllte Tugend zu ihr, mit der Rechten gestikulierend, mit der Linken ihr Spruchband haltend, spricht.

Fig. 356. Limburg. Blick in das Mittelschiff vom Boden der Kirche aus (Phot. der Meßbildanstalt).

Die Fenster des Obergadens darüber zeigen reiche Ornamente als Einfassung zwischen rotgelben Bortstreifen; das erste Fenster auf schwarzem Grunde ein Motiv von roten Kreisen, aus denen graugrüne stark modellierte Blätter herauswachsen. Das nächste Fenster ist noch von einem grüngewässerten Band umgeben und bringt nach außen auf Grau eine laufende rote Blattranke.

Nordseite: Erstes Joch.

Das dekorative System und die Einfassung der Bogen ist dieselbe wie bei der gegenüberliegenden Südseite, nur die erste Emporenarkade zeigt als Einfassung ein Gelb-Grün-Gelb und die zweite Arkade abweichend in dem Grün noch ein rotes Palmettenornament.

In der ersten Emporenlunette (links vom Eingang) erscheint auf blauem Grunde mit grünen Bortstreifen ein sitzender bärtiger Bischof (stark restauriert) auf einem Thron in weißem Unterkleid, grünem, gelbgesäumtem Rock und roter Glockenkasel mit Mitra und Nimbus, die rechte Hand erhoben, in der Linken ein Spruchband haltend, dessen Inschrift zerstört ist. Dargestellt ist wohl der h. Nicolaus, der Patron der alten Pfarrkirche.

In der zweiten Emporenlunette ist die Malerei zerstört. Erhalten ist nur in der Mitte ein schmales Stück des alten Putzes, darauf, wenig restauriert, eine in der Mitte sitzende Figur, auf die von links eine andere mit erhobener rechter Hand zutritt. Von den Malereien der Außenzwickel sind nur die beiden inneren erhalten, und zwar wie die unteren auf den Arkaden, nur in Konturen in braunroter Zeichnung, die in gelbem Ocker und rotem Röthel angetuscht ist.

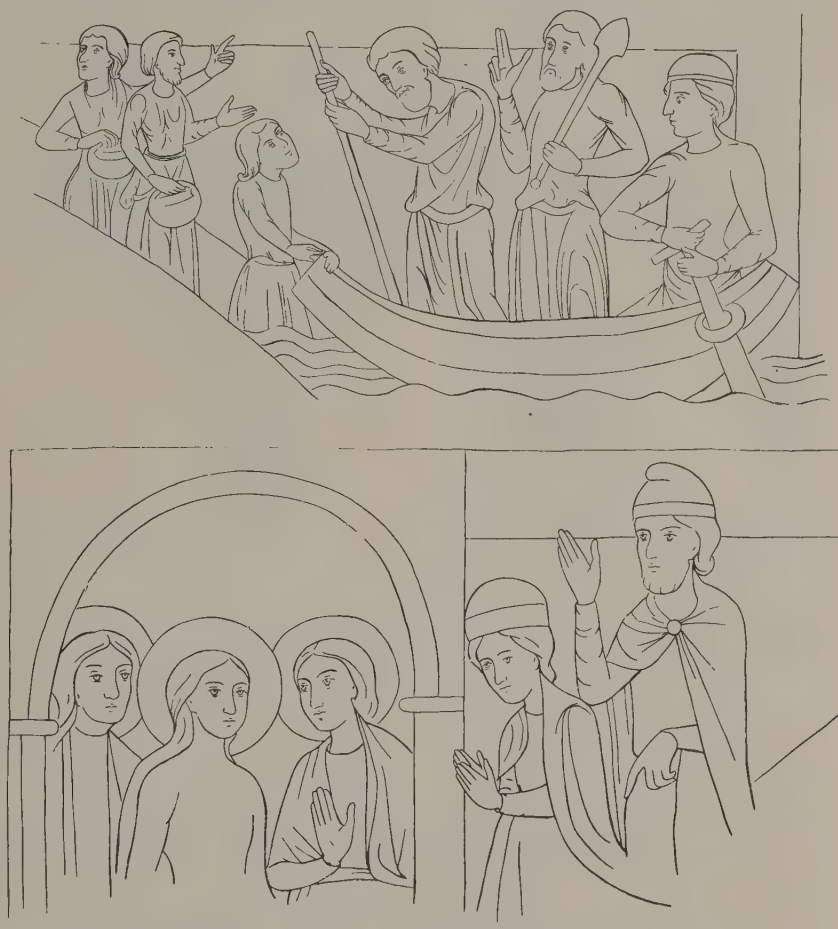


Fig. 357. Limburg, Dom. Wandmalerei auf der Nordwand des Mittelschiffes (nach Pause).

In den Flächen über den Arkaden der Nordseite finden sich, nur in den Umrissen erhalten, legendarische Darstellungen, im Stil den großen Halbfiguren der Apostel verwandt, wenn auch von anderer Hand und ersichtlich etwas später als das das ganze Mittelschiff umfassende dekorative System (Tafelband Taf. 53. — Fig. 357 u. 358). Die eigentlichen Zwickel über den Pfeilern sind gefüllt durch Medaillons mit Halbfiguren in Frontansicht auf ursprünglich blauem Grunde.

In dem zweiten Zwickel, von Westen her, erscheint ein Schiff auf bewegten Wellen mit drei Figuren darin; einer am Steuer, zwei davon aufrecht stehend, die vordere mit einer Art Stoßstange, die mittlere mit einer Art Scepter oder Keule. Von links nahen drei andere Figuren. Die eine hält das Schiff am vorderen Ende, die beiden anderen Figuren tragen Körbchen in der Hand.

In dem dritten Zwickel erscheinen drei scheinbar weibliche Heilige; die mittlere mit langen Haaren, ganz nackt, die beiden anderen bekleidet, ohne Nimben, die vordere die Hand erhebend. Von rechts treten zwei männliche Figuren auf sie zu. Ibach[8] sieht in den beiden Szenen Geschichten aus dem Leben

[8] J. Ibach, Der Dom von Limburg S. 64.

des h. Nikolaus, der in der ersten Emporenlunette abgebildet ist. Man könnte dann versuchen, in dem ersten Feld die bekannte Darstellung von dem h. Nikolaus auf dem bewegten Meere zu sehen[9].

In der oberen Reihe des ersten Joches ist ein Streifen mit Darstellungen aus dem Leben der hh. Einsiedler Antonius und Paulus gegeben[10]. Der h. Antonius besucht, 90 Jahre alt, den 110 jährigen Paulus. Die erste Szene ist die, wie der h. Antonius einer Hyäne folgt, die ihm den Weg weist, die zweite zeigt den h. Paulus, wie er dem Besucher die Tür verschließt. Dann folgt die Schilderung, wie Antonius sechs Tage lang betend vor der Tür liegt. Im vierten Bilde sitzen die beiden Eremiten zusammen, während ein Rabe von oben herabfliegt und ein ganzes Brot bringt für beide, nachdem er bislang 74 Jahre lang täglich dem h. Paulus nur ein halbes Brot gebracht hat. Endlich zum Schluß das Begräbnis des h. Paulus, den Antonius in den Mantel eingewickelt hat, den ihm der h. Athanasius gegeben hat; zwei Löwen kommen und scharren dem Toten das Grab. Die unter dem ersten Bogen in Fig. 358 abgebildete Szene zeigt eine nicht näher zu bezeichnende Berufung eines der beiden Heiligen durch einen Engel.

Fig. 358. Limburg, Dom. Malerei über den Arkaden der Nordwand im Mittelschiff.

Ob es Antonius oder Paulus sein soll, ist schwer zu sagen, da abweichend von der Erzählung der Legende der h. Paulus das gleiche Gewand wie der h. Antonius trägt, nicht das härene Kleid, das ihm die Legende gibt[11].

---

[9] Die Legende des h. Nikolaus in den vitae und miracula, die in vielen Editionen erhalten sind. Vgl. Bibliotheca hagiographica latina II, p. 890. — Chevalier, Répertoire des sources historiques du moyen-âge. Bio-bibliographie II, p. 3342, mit weiterer Lit. — Collin de Plancy, Grande vie des Saints XXIII, p. 214. — Eugen Schnell, St. Nikolaus, der h. Bischof und Kinderfreund, Brünn 1885, V, S. 16. Über die volkstümliche Überlieferung Collin de Plancy a. a. O XXIII, p. 225, er führt die verschiedenen Szenen auf, in denen der h. Nikolaus mit drei gleichen Figuren dargestellt ist. Das Auffallende ist, daß diese hier Nimben tragen. Die Umrisse sind leider nachgezogen — die Überlieferung deshalb doch nicht ganz sicher. Die Dreizahl kommt in der Legende des h. Nikolaus vor bei den drei Jungfräulein, die der Heilige vor Schande bewahrt (dies die bekannteste und am häufigsten dargestellte Szene), bei den drei Bürgern von Myra, die der Heilige befreit, bei den drei Tribunen, den drei Kindern, die er aus den Fluten errettet, endlich bei den drei Kindlein, die von der ungetreuen Wirtin ermordet und von dem Bischof wiedererweckt wurden. Vgl. W. de Gray Birch, Legendary life of St. Nicholas: Journ. Brit. archaeol. assoc. XLII, p. 185; XLIII, p. 222. — Revue archéol. IV, p. 613. Spätromanische Zyklen der Legende ebenda in den Wandmalereien zu Melverode (Pfeifer i. d. Denkmalpflege 1906, S. 125), Charlwood, Surrey (Archaeol. Journ. XVI, p. 89) und in einer Bilderhs. (Flamm, i. Repertor. f. Kunstwiss. XXXVII, S. 129, 154).

[10] Über die Viten der beiden Heiligen vgl. Bibliotheca hagiographica latina I, p. 99; II, p. 957; Supplementum p. 28. — Vita Antonii abb. auct. Athanasio: Patrologia lat. LXXIII, p. 125. — Acta SS. Jan. II, p. 120, [3] 485. — Vita s. Pauli erem. auct. Hieronymo: Acta SS. Jan. I, p. 604. — Vgl. noch Collin de Plancy, Grande vie des Saints I, p. 376. — Stadler u. Heim, Heiligenlexikon I, S. 253.

[11] Die Historia S. Pauli Thebaei et S. Antonii Aegyptii: Acta SS. Jan. I, p. 603, gibt die wörtliche Erläuterung zu den einzelnen Szenen. c. 5: Antonius . . . videt hyaenam ascendentem; quam secutus et propior speluncae factus, videt interius lumen, atque introgrediens, in lapidem quem piam impegit. Sonitu audito B. Paulus illico patentem antea aditum occludit. Tunc Antonius ad ianuam provolutus iacuit usque ad sextam, aut plures etiam horas. Dixit ei Paulus: Unde es, et quare venisti huc? Respondens Antonius dixit: Scio, inquit, me indignum tuo conspectu. Quid igitur bestias suscipis, hominem excludis? Quaesivi et

Von den anschließenden Szenen ist so wenig erhalten, daß sie nicht recht zu deuten sind. Über das zunächst anstoßende Bildfeld ist scheinbar später eine Mandorla weggemalt worden.

Der Fries über dem Triforium zeigt auf dieser Seite, wie auf der gegenüberliegenden, eine Auflösung in lange rechteckige Felder mit Mittelmedaillons, je fünf Felder unterhalb jedes großen Fensters. Der Rahmen wechselt in Grün und Gelb, der Grund ist hellgrün. Auf diesem erscheinen zur Seite des Medaillons in graugrün sitzende Vögel. Die Medaillons zeigen, in gelber Umrahmung auf blaugrünem Grund, Brustfiguren, scheinbar weibliche Gestalten, in rotem Obergewand und mit roten, mützenartigen Kronen; die mittlere Gestalt jedesmal en face dargestellt, die übrigen sich gegenseitig zugewandt.

In den Eckzwickeln unter diesem Fries sind, wie auf der Südseite, Halbfiguren angebracht. Nur die beiden äußeren sind hier erhalten. Die zur Linken (nach Westen hin) zeigt eine jugendliche männliche Figur, in blaugrauem Untergewand und rotbraunem Mantel, beide Arme erhebend, die zur Rechten eine weibliche Gestalt in rotbraunem Gewand, das auch um den Kopf geschlungen ist und das Gesicht ganz einrahmt, und blaugrauem Untergewand, das nur an den Ärmeln sichtbar wird; beide Hände vor der Brust haltend.

Im übrigen ist die Bemalung der Architektur, der Rundstäbe und der Säume, entsprechend der der Südseite. Die großen Fenster des Obergadens zeigen, das erste als Einfassung zwischen rotgelben Bortstreifen auf gelbem Grund, einen aufsteigenden Palmettenfries mit wechselnd grünen und roten Blättern, das zweite Fenster das Motiv eines breiten, liegenden doppelten Palmettenfrieses in weißroter Zeichnung auf schwarzrotem Grunde.

III. Südseite: Zweites Joch.

Die erste Lunette der Empore zeigt wieder innerhalb einer Stadtmauer, die im Hintergrunde ansteigt, in einem besonderen, noch durch einen Kleeblattbogen abgeschlossenen Felde die Halbfigur eines älteren langbärtigen Heiligen, der in beiden Händen ein langes gewelltes Spruchband vor sich hält, das leider keine Inschrift mehr trägt. Durch seinen Nacken läuft ein horizontales, in der Scheide steckendes Schwert (ob ursprünglich?). Über ihm befindet sich, in dem Zwickel zur Linken, die Gestalt eines langbärtigen Heiligen, die Linke predigend mit ausgestrecktem Finger erhoben, in der Rechten ein leeres Spruchband haltend. Ihm gegenüber erscheint rechts die stehende Gestalt einer gekrönten weiblichen Heiligen, mit reichem um die Brust gegürtetem, weißem Gewande und am Halse durch eine Spange zusammengehaltenem, über beide Schultern fallendem rotbraunem Mantel. Unter der Krone fallen die gelben Haare in zwei langen Strähnen über die Brust. Die Rechte ist wie zum Schwur hochgehoben, die Linke hält ein leeres Spruchband.

In der zweiten Arkadenlunette ist in der Mitte einer befestigten Stadt dargestellt der jugendliche Johannes der Evangelist, bartlos mit gelocktem Haar, in gelbem Untergewand und in einem über die linke Schulter fallenden und um den Leib geschlungenen rotbraunen Mantel. Seine Linke hält ein langes Spruchband, auf der Rechten trägt er frei das mächtige Ölfaß, in Gestalt einer von drei Reifen umspannten Bütte, als Erinnerung an sein Martyrium.

Die beiden Figuren zur Seite in den äußeren Zwickeln tragen wieder lange, leider leere Spruchbänder. Zur Linken die Gestalt eines bärtigen Heiligen mit erhobener linker Hand, zur Rechten die eines jugendlichen bärtigen Heiligen in reicher weißer Ärmeltunika, die um die Hüften gerafft ist und einen Saum am unteren Abschluß zeigt, sowie in einem auf der linken Schulter durch eine Spange gehaltenen gelben Mantel. Die linke Hand ist beschwörend dem Partner gegenüber ausgestreckt, der die Linke seinerseits in einer abwehrenden Haltung erhebt. Den Kopf bedeckt eine merkwürdige kurze, indisch oder persisch aussehende weiße Haube mit rotem Saum und Einschlag.

---

inveni. Hic moriar ad fores tuas, ut vel corpus meum sepelias. Nemo, inquit Paulus, ita quaerit ut minetur. Et mox amplexantes invicem salutarunt, et post salutationem consederunt. c. 6. Et post hos sermones vident corvum advolantem, qui ad ipsos venit, integrum panem deportans, quem coram ipsis deposuit. Post cuius abscessum dicit B. Paulus: Dominus noster praeparavit nobis prandium: vere misericors est et liberalis. Septuaginta quatuor anni sunt, quibus medium panem accipio: sed ob tuam praesentiam duplicavit annonam militibus suis Christus. In c. 8 folgt dann die Geschichte von dem Begräbnis und den Löwen.

Das Triforium ist hier, wie auf der entsprechenden Nordseite, in einer von dem ersten Joch von Westen her abweichenden Form dekoriert. In den äußeren Zwickeln erscheinen überall Halbfiguren, die den einen Arm lebhaft gestikulierend erheben. Der das Triforium nach oben abschließende Fries zeigt ein Palmettenmuster in Grün und Rot auf schwarzem Grunde. Die Rundstäbe über den Emporenbögen sind im ersten Felde, von Osten her, dunkelblau, hellblau, rotbraun und rotgelb, grün, blau gewellt; im zweiten Felde rotbraun, rot, gelb, grün, blau gewellt und rot, grün wechselnd. Die Fenster des Obergadens zeigen eine Einfassung durch ein reiches aufsteigendes Ornament. Das erste Fenster, von Westen her, einen Fries von üppigen Blättern auf schwarzem Grunde. Das Mittelblatt ist jedesmal rot, die Seitenblätter grün; dazu kommen noch in den Zwickeln kleine gelbe Seitenblätter. Die Rippen und Lichter sind in Weiß gehöht. Das zweite Fenster bringt ein Motiv von aufsteigenden zusammengefalteten Blättern auf schwarzem Grund. Die Mittelfelder zeigen den Wechsel von Gelb und Rot, die an den Ecken vorstehenden Blätter sind grün.

IV. Nordseite: Zweites Joch.

Das erste Lunettenfeld der Empore bringt, über der üblichen Stadtmauer sich erhebend, die Gestalt des Jacobus major in Halbfigur. Der Heilige trägt einen hellen Leibrock und einen über beide Schultern gelegten und um die Hüften geschlungenen roten Mantel, vor der Brust außerdem in rot die charakteristische Muschel. Hinter dem bärtigen Haupte läuft durch den Nacken horizontal das Schwert. Seine Rechte ist predigend erhoben, indem der Daumen sich mit dem dritten Finger berührt, die Linke hält ein Spruchband, auf dem die (bei der Restauration ergänzte) Stelle aus Jacobus I, 17 steht: OMNE DATU[M] OPTIMU[M] ET DONU[M] P[ER]FECTU[M] DESURSU[M] E[ST].

In den Zwickeln darüber erscheint zur Linken oben die Gestalt des Propheten Jonas in weißem Untergewand und gelbem Mantel in dem Moment, wo er von dem Fisch ausgespieen wird, der die untere Spitze des Zwickels ganz füllt. Der Prophet ist kahlköpfig und bartlos dargestellt, er hält in der Linken ein langes leeres Spruchband, die Rechte ist vor der Brust mit mäßiger Bewegung gestikulierend erhoben. Ihm zugewandt auf der anderen Seite ein langbärtiger älterer Heiliger mit langem, um die Hüften geschlungenem violettem Mantel und weißem Untergewand, in der Linken ein Spruchband haltend, die Rechte nach Jonas zu erhoben.

Die letzte dieser Lunetten bringt endlich das Bild des Apostelfürsten Petrus. In der Mitte einer mit Mauertürmen und Zinnen geschmückten Stadt, in der sich an den beiden äußersten Ecken zwei verschiedene Turmaufbauten erheben, erscheint der Apostel Petrus mit dem bekannten Kopftypus, breiter Stirn mit kahlem Oberhaupt und kurzem Bart, in der linken Hand einen riesigen Schlüssel hochhaltend, die Rechte auf das Spruchband gelegt, hinter seinem Nacken, als Andeutung seines Martyriums, das große hölzerne Kreuz. Aus den Mauern der Stadt Rom — denn diese ist wohl die hier dargestellte — tauchen in kleinen Figürchen drei weitere Gestalten auf, die betend die Hände zu ihm erheben. Zur Rechten eine Figur mit einer spitzen roten Bischofsmütze, wohl den Papst oder die geistliche Macht darstellend, zur Linken zwei Figuren: die vorderste bärtig mit einem roten Fürstenhut, wohl die weltliche Macht versinnbildlichend, hinter ihr eine zweite bartlose und gelockte Gestalt, vielleicht als Symbol des Volkes.

Die Zwickel zur Seite des h. Petrus sind, etwas abweichend von den übrigen Darstellungen, mit zwei gekrönten Figuren gefüllt, die beide die üblichen langen Spruchbänder in den äußeren Händen tragen. Beide sind reich gewandet, mit Säumen um den Abschluß des Leibrockes, der Ärmel und um den Oberarm, die Gestalt zur Linken auch mit reichem Gürtel und mit auf der linken Schulter zusammengehaltenem Mantel. Die Gestalt zur Rechten, die ganz en face steht und anscheinend mit der erhobenen Linken auf den Wortlaut des leider leeren Spruchbandes deutet, scheint männlich zu sein. Der jugendliche Kopf, von weichen Umrissen, ist nur mit kurzen Locken umgeben. Die andere Figur, die mit der Rechten nach dem Petrus zu weist und sich etwas nach innen wendet, könnte auch weiblich sein. Man würde hier wie in St. Gereon zu Köln (s. oben S. 409) an König Salomo und die Königin von Saba denken können.

Die Rundstäbe über den Bögen der Triforien zeigen hier wechselnde Färbung: im ersten Felde zunächst Blau, dann Rot, Gelb, Grün, Blau gewellt, dann Blau mit grünen und roten Zickzackbändern, endlich Blau, Grün, Rot, Braun gewellt. In dem zweiten Felde sind die vier Bögen in Grün, Rot, Hellblau und Dunkelblau gehalten.

Das Triforiumgeschoß schließt nach oben mit einem reichen Palmettenfries ab auf schwarzem Grunde. Die unteren Voluten sind rot gehalten, die daraus herauswachsenden Blätter auf der Innenseite grün, außen grau. In den inneren Zwickeln unterhalb dieses Frieses sind überall Halbfiguren von bärtigen Männern dargestellt, die den einen Arm erheben. Die Fenster des Obergadens zeigen wieder eine reiche Einfassung; das erste ein Motiv von nach innen gewendeten Palmetten im Wechsel von Grün und Rot auf grauem Grunde. Die Lichter sind in Weiß darauf gesetzt. Das zweite Fenster bringt eine Einrahmung in einem Motiv von ineinandergesteckten herzförmigen Feldern, die in Kleeblattblätter auslaufen, auf grauem Grund, die Felder im Wechsel von Rot und Grün mit weißen Lichtern. Die Schildbögen sind grau mit roten und gelben Bändern.

Auf den westlichen Vierungspfeilern sind im Erdgeschoß noch einmal in großen Einzelfiguren die beiden Patrone der Stiftskirche im 13. Jh., die hh. Georg und Nikolaus, aufgemalt. Der h. Georg (Fig. 359), stehend en face auf blauem Grund in einem gelbbraunen, mit grünen Tupfen besetzten Feld. Der Heilige trägt einen silbergrauen enganliegenden kleinmaschigen Kettenpanzer, darüber einen grünlichen Waffenrock und einen gelben rotgefütterten Mantel, die rechte Hand hält eine weiße Fahne, die Linke stützt sich auf einen braunen Schild mit blauem Rahmen und goldenem Kreuz. Das Schwertgehänge ist gelb mit rotem Knauf, der Gürtel braun.

Fig. 359. Limburg. Der h. Georg.

Der h. Nikolaus im gleichen Rahmen, steht, weißbärtig, mit der Mitra geschmückt, leicht nach links gewendet in hellblauer Alba, grünlicher Kasel mit goldenem Saum, rotem, gelbgefüttertem Pluviale, in der Linken den Bischofsstab haltend, die Rechte lehrend erhoben. Die Figur stark restauriert, der Kopf wohl ganz neu. Die Nimben wie bei dem großen Bild in der Höhe der Vierung in Gips modelliert und vergoldet.

Im nördlichen Seitenschiff befindet sich noch die spätere Gestalt des bärtigen h. Christophorus, der mit der Linken sich auf einen großen Stab stützt, auf der Schulter das Christuskind trägt. Die Komposition ist sehr stark ergänzt.

Im Langhaus haben die Gewölbefelder um den Schlußstein eine Reihe figürliche Bemalung aufzuweisen (farbig im Tafelwerk, Taf. 51). In dem ersten sechsteiligen Gewölbe von Westen her zeigt der Schlußstein die üblichen blauen Hosen mit breiten Goldborten. Von der goldenen Einfassung laufen auf die Hosen goldene Blätter aus. Die Rippen selbst sind einfach rot, gelb, grau gequadert. In vier korrespondierenden Feldern romanische stilisierte Bäume und Blumen, seltsamerweise nicht vom Schlußstein aus, sondern von dem grau, gelb, rot eingefaßten Kreis nach innen wachsend. In einem der Felder ein vierteiliger Stern. In den größeren, in der Längsachse der Kirche befindlichen Gewölbezwickeln die Darstellungen von Terra und Aqua. Die

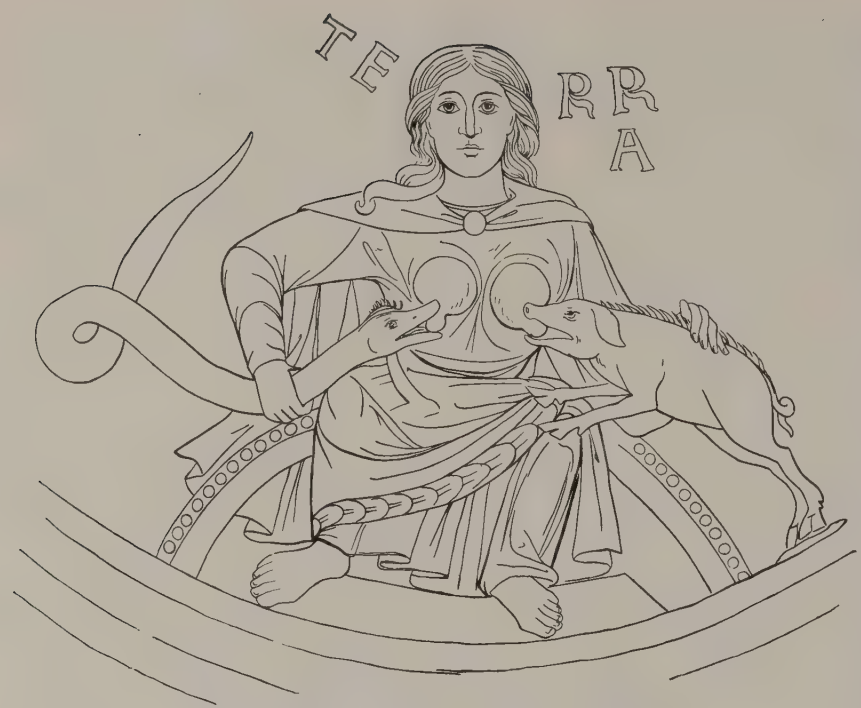


Fig. 360. Limburg. Die Terra im Gewölbe des Mittelschiffes.

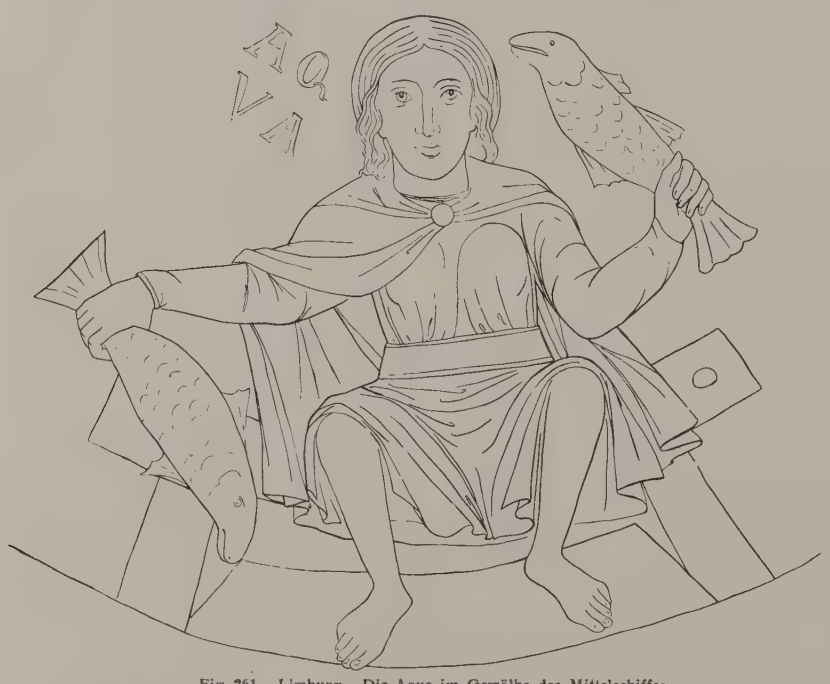


Fig. 361. Limburg. Die Aqua im Gewölbe des Mittelschiffes.

Terra (Fig. 360) ist als eine weibliche Figur abgebildet, in grauem Gewand mit hellrotem Mantel, die auf einem Regenbogen sitzt. Aus dem geöffneten Gewand quellen die mächtigen Brüste heraus, an denen eine Schlange und ein vierfüßiges Tier, das am ehesten einem Schwein gleicht, hastig trinken, die Terra drückt sie beide mütterlich an sich. Die Aqua (Fig. 361) ist durch eine jugendliche, wohl auch weibliche Gestalt symbolisiert, die auf einem breiten Thron sitzt, in blaugrauem Gewand, das die Beine bis zum Knie entblößt zeigt, mit rotem Mantel und gelbem Gürtel. Die mit lang herabfließenden Haaren, wie die Terra gebildete Gestalt, hält in beiden Händen große Fische[12].

[12] Es ist die Darstellung, wie sie aus dem antiken Vorstellungskreis auf dem Weg über die altchristliche Kunst entnommen, seit dem karolingischen Zeitalter typisch ist. Die Erde in der Gestalt der Cybele, einen Knaben an der Brust tragend, eine Schlange am Busen beschreibt schon Theodulf in einem bekannten Gedicht (Poetae lat. aevi Carol. I, p. 548. — Leitschuh, Gesch. d. karol. Malerei S. 60). Im Codex aureus von München treten Oceanus und Tellus noch ganz als antike Naturpersonifikationen auf, das Wasser wird aber schon in der altchristlichen Kunst (so auf einem römischen Sarkophag: Garrucci, Storia dell' arte cristiana pl. 309 [3]) weiblich dargestellt. In der großen Gruppe der karolingisch-ottonischen Elfenbeine ist die Darstellung von Oceanus und Terra, zumal bei der Kreuzigung, eine geläufige. Vgl. Didron, Symbolisme chrétien des quatre éléments: Annal. arch. XVIII, p. 232. — Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II, p. 67. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 203; II, I, S. 342. — Piper, Mythologie u. Symbolik der christl. Kunst II, S. 52, 66. — Vöge, Eine deutsche Malerschule S. 118. — Die Elfenbeine zuletzt zusammen gestellt bei Goldschmidt, Elfenbeinarbeiten Taf. 35.

Der zweite Schlußstein nach Westen hin zeigt in den Rippen eine wechselnde Dekoration, zum Teil das Bandmotiv in Grau, Blau, Gelb, Rot, oder ein gewelltes laufendes Band in denselben Tönen. In den schmäleren Gewölbezwickeln des sechsteiligen Gewölbes hier die vier Paradiesflüsse mit den Inschriften GISON, PHISON, TYGRIS und EUFRATES (Fig. 362). Die Figuren zeigen halbbekleidete, starkbewegte Gestalten von schöner schwungvoller Bewegung in einem lebendigen Rhythmus der Glieder, mächtige kugelartige Gefäße mit der Öffnung nach unten, aus denen das Wasser herausquillt, mit Auf-

Fig. 362. Limburg. Zwei der Paradiesesflüsse aus dem Gewölbe des Mittelschiffes.

Die Tiere, die die Aqua an den üppigen Brüsten trinken läßt, sind zumeist zwei Schlangen, so noch im Kreuzgang zu Moissac; im Oktogon zu Montmorillon ist es eine Kröte und eine Schlange (AL. LENOIR, Monuments des arts libéraux de la France, Paris 1840, pl. 18), auf den Exultet-Rollen ein Stier [?] und eine Schlange (MICHEL, Hist. de l'art I, II, p. 809. Als Stier gedeutet bei SCHNAASE, Gesch. d. bild. Künste IV, S. 696). Im Exultet ist die Terra entsprechend gebildet als eine nackte Frau, an deren Brüsten Löwe und Hirsch trinken (BERTAUX, L'art dans l'Italie méridionale, Beiheft 7. — In dem Exultet der Bibl. Casanat. scheint es an Stelle des Hirsches ein anderes Tier zu sein: ERNEST LANGLOIS i. d. Mél. d'archéologie et d'hist. VI, 1886, p. 466, pl. VII).

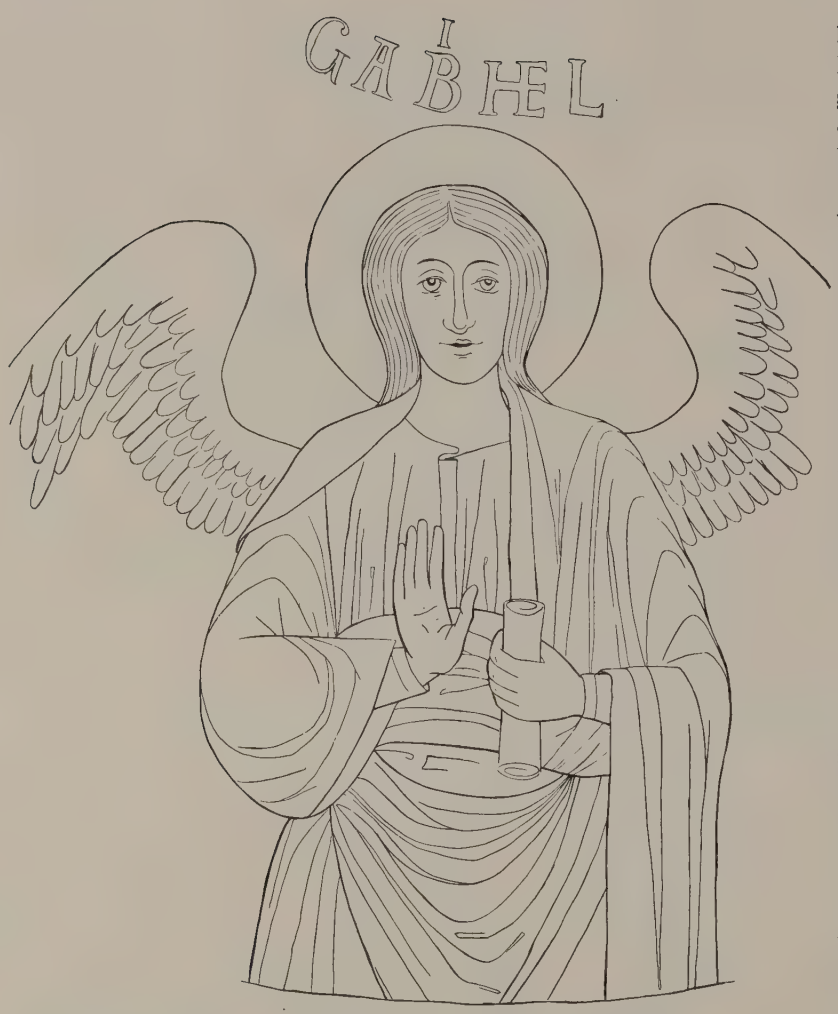


Fig. 363. Limburg. Gabriel aus den Gewölben des Mittelschiffes.

bietung aller Kräfte haltend. Der Eufrates ist ganz nackt gebildet; er verbirgt sich dafür hinter dem runden Wassergefäß[13].

In den größeren Gewölbefeldern, in der Längsachse die Kniefiguren der Erzengel Gabriel und Michael mit den Inschriften GABIHEL und MICHAHEL. Gabriel in bläulichem Gewand und rotem Mantel, in der Linken eine Rolle haltend (Fig. 363). Michael in derselben Gewandung mit der Linken auf einen großen Schild gestützt, in der Rechten ein geflammtes Schwert haltend.

Querschiff.

In den Kreuzarmen geht die im Mittelschiff angeschlagene Dekoration weiter, nur fehlt hier das Einhalten des Rhythmus in bezug auf die Zoneneinteilung, wie sie im Mittelschiff gegeben ist. Die wechselnde Dekoration folgt hier dem Wechsel der architektonischen Formen, die nicht mehr die strenge

[13] Über die Deutung der Paradiesesflüsse vgl. KRAUS, Realencyclopädie II, S. 586. — KRAUS, Gesch. d. christlichen Kunst I, S. 144. — J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes S. 62. — H. v. d. GABELENTZ, Die kirchliche Kunst d. ital. Mittelalters S. 125. — Sie werden bei den Kirchenvätern gedeutet auf die vier Kardinaltugenden (so schon AMBROSIUS, De parad. c. 3. — AUGUSTINUS, De lib. arb. I, 13) oder die vier Evangelien bzw. auf die aus den Evangelien uns zuströmende Wahrheit. An dem Taufbecken zu Hildesheim stehen über den vier Paradiesesströmen, die das eherne Becken tragen, die vier Kardinaltugenden, dann vier Propheten, endlich die vier Evangelistensymbole (BERTRAM, Das eherne Taufbecken im Dom zu Hildesheim: Zs. f. christl. Kunst XIII, Sp. 129). Die Inschrift dazu lautet:

QUATTUOR IRRORANT PARADISI FLUMINA MUNDUM,
VIRTUTESQUE RIGANT TOTIDEM COR CRIMINE MUNDUM.
ORA PROPHETARUM QUE VATICINATA FUERUNT,
HEC RATA SCRIPTORES EVANGELII CECINERUNT.

Hier ist auch in den Inschriften eine Beziehung der vier Figuren auf die vier Kardinaltugenden gegeben. Die Inschriften lauten (im Anschluß an den Text bei AMBROSIUS, De paradiso c. 3):

OS MUTANS PHISON EST PRUDENTI SIMILATUS,
TEMPERIEM GEON TERRE DESIGNAT HIATUS.
EST VELOX TIGRIS QUI FORTIS SIGNIFICATUR,
FRUGIFER EUFRATES EST IUSTICIAQUE NOTATUS.

Die besondere unterschiedliche körperliche Charakteristik, die im Anschluß hieran den einzelnen Figuren in Hildesheim gegeben ist, fehlt in Limburg. Noch weiter geht in der Auslegung das Bodenmosaik von Saint-Remi in Reims, das die vier Paradiesesströme mit den Jahreszeiten, den vier Himmelsrichtungen, den Evangelisten, den vier Kardinaltugenden zusammenstellte (A. GOSSET, La basilique de Saint-Remi à Reims, Paris 1900. — SAUER, a. a. O., S. 299[2]). In Hildesheim war das Thema der Paradiesesströme schon behandelt in den vier Eckfigürchen am Fuß der Bernwardssäule (wie am Fuß des siebenarmigen Leuchters in Essen oder des großen Leuchters in Mailand), in den Giebelfeldern des Oswald-Reliquiars (hier zusammen mit den Evangelistensymbolen: Zs. f. christl. Kunst VIII, S. 307), an der Decke in St. Michael.

Klarheit und Folgerichtigkeit in der Anordnung zeigen. Die Horizontale über dem Triforiengeschoß kommt ganz in Wegfall, und an Stelle der großen Apostelgestalten in den Emporenlunetten treten vereinzelte Engel. Die spitzbogigen Flächen sind belebt durch große Einzelfiguren, die ohne farbigen Hintergrund direkt auf den Putz gesetzt sind. Auch die Architektur ist hier keine ganz einheitliche mehr, nur das nach der Empore zu führende Joch bringt die Einteilung des Triforiums in vier Bogen. In den übrigen Feldern treten dafür drei Bogen ein, und gleichzeitig öffnet sich das Emporenfenster in drei an Stelle von zwei Bogen. Von dem zweiten Joch des Querschiffes ab ist dieser mittlere Bogen zugleich gestelzt und füllt die ganze spitzbogige Öffnung so aus, daß für eine Figur gar kein Platz mehr bleibt.

Das architektonische dekorative System ist dasselbe wie im Mittelschiff, die Architektur grau, die Schildbögen wechselnd in Gelb-Rot und Grau-Rot. In dem ersten, noch nach der Südempore hin sich öffnenden Joch des südlichen Querschiffes ist der Spitzbogen über der Empore eingefaßt durch ein breites Rankenmotiv in Rot und Grau. Die Einfassung ist gelb-rot. Die unteren drei Bögen sind eingefaßt durch drei verschiedene Palmettenmotive, die, da hier, wie bei den einfassenden Bögen darüber, der Rundstab, der im Mittelschiff die Linie der Säulen fortsetzt, fehlt, unmittelbar bis an die Kante treten. Der Ton dieser weit auseinandergezogenen Palmettenfriese ist Rot und Gelb auf Grau. Die Figur des en face darüber knienden Engels erscheint in weißem Gewande mit gelbem Nimbus und breit ausgespreizten grauroten Flügeln. Der Engel hält in beiden Händen vor der Brust ein rotgerändertes Medaillon mit rotem Kreuz.

Die vier Bögen des Triforiums darüber sind eingefaßt durch ein Motiv von ineinandergesteckten dreiteiligen Blättern und weißen Blumen auf gelbem Grund. Über den beiden mittleren Bögen steht unmittelbar die riesige und ungeschlachte Gestalt des h. Johannes des Täufers, die diesen ganzen Bogen füllt (Fig. 364). Der Heilige schreitet über die Bogen hinweg nach links. Er erscheint bärtig, mit nackten derben Füßen. Sein Körper ist eingehüllt in einen zottigen Rock aus Kamelhaaren; die rechte hagere ausgestreckte Hand hält ein Medaillon empor, auf dem das Lamm Christi dargestellt ist, geschickt in das Rund hineinkomponiert. Die Linke hält ein Spruchband mit der Inschrift: „ECCE AGNUS DEI, QUI TOLLIT . . . .“

In der äußersten Wandblende, an der Westmauer des südlichen Querschiffes ist die Einzelfigur Samsons aufgemalt (Fig. 365), ganz ohne Beziehungen zur Dekoration. Der Recke des Alten Testaments erscheint als eine mächtige Gestalt in gelblichem Rock, braunroten Beinlängen; von dem runden Kopf fallen lange gelbe Haare in zwei dicken Strähnen, die unten zopfartig zusammengeflochten oder umwickelt sind, auf die Schulter herab. Er steht breitbeinig, um möglichst viel Kraft zu entfalten, hält mit beiden Händen einen Baum an sich gepreßt, und reißt diesen gewaltsam mit den Wurzeln aus dem Boden. Das ist eine im Buch der Richter nicht weiter erwähnte Szene, ein allgemeines Symbol des Kraftmeiertums. Die Inschrift zur Rechten lautet: SAMSO[N][14].

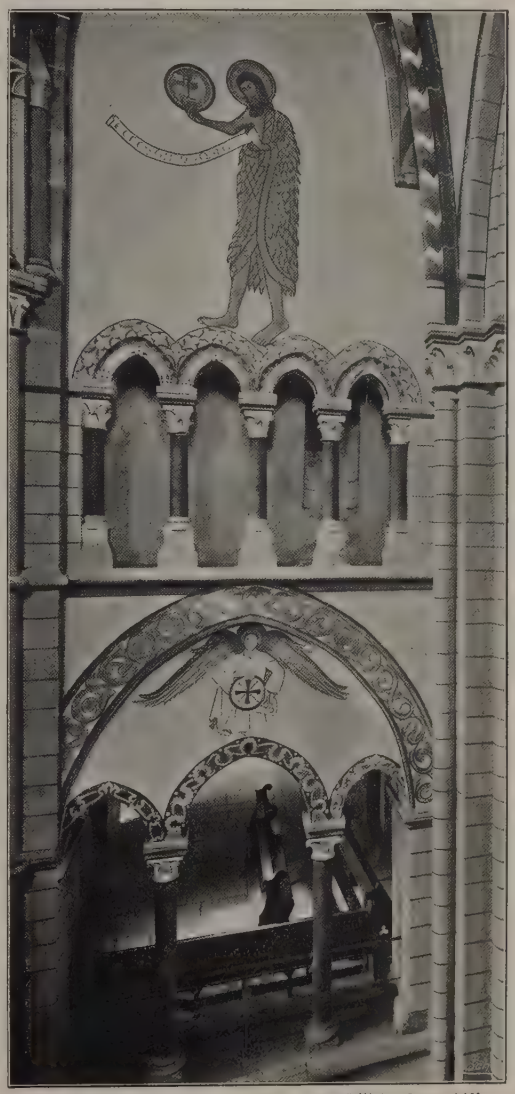


Fig. 364. Limburg, Dom. Blick in das südliche Querschiff.

[14] Über die Gestalt des Samson war im 15. Jh. eine Darstellung der Maria Ägyptiaca gemalt, die, von ihrem eigenen Haar überwachsen, von den Engeln emporgetragen wird

Auf der Südseite sind die beiden unteren Bögen durch einen Fries eingefaßt, der ein gebrochenes Zickzackband zeigt, in dessen Zwickel dreiteilige Blätter treten. Der Grund ist grau, das Band graugelb, die Blätter sind gelbrot mit weißen Lichtern. Über dem mittleren Pfeiler befindet sich ein merkwürdiges Eckstück nach oben im kleinen Blattbogen geschlossen: auf weißem Grunde eine Pflanze in gelbroter Zeichnung, aus dem mittleren Blatt ein Kopf herauswachsend. Über der Empore sind hier im ersten östlichen Joch in beiden Zwickeln stilisierte Weinstöcke aufgemalt. Im zweiten Zwickel zur Linken ein bärtiger Mann in grauem Rock und gelbem Mantel, einen Winzerhut auf dem Haupt, das Winzermesser in der Hand, der auf den Weinstock hinweist; durch die alte Inschrift JOSEPH . . . ist die Gestalt als der h. Joseph beglaubigt, der hier in Hinweisung auf das Wort Christi von dem Weinstock und den Reben als der Pfleger des Weinstocks dargestellt erscheint[15]. Darüber ist die Architektur grau; die Dienste mit Ausnahme des grauen in der Mitte schwarz. Über den kleinen Bögen zieht sich noch ein Fries hin von gewölbten palmettenartigen Blättern in Schwarz, Grau, Weiß und Rot.

Fig. 365. Limburg, Dom. Samson.

Auf der Ostseite des südlichen Querschiffes zeigen die großen Bogen, die die unteren Arkaden bilden, nicht graue Quaderung, wie sonst in der Kirche, sondern den Wechsel von Braun, Rot, Gelb, dazu gleichmäßig marmoriert. Darüber zieht sich in dem linken Bogen ein großer Mäander in Grau, Gelb, Rot auf schwärzlichem Grunde hin. In dem Fries zur Rechten wechselt ein Mäandermotiv mit einer Palmette unter einem Halbbogen; das Ornament grau, gelb, rot auf schwärzlichem Grund. In der Mitte über dem Pfeiler wieder ein Eckstück mit kleinem blattförmigem Abschluß, darin auf weißem Grund Christus am Kreuz, die Figur nur in den Umrissen gegeben, ganz leicht in Farbe gesetzt, das Kreuz realistisch mit Astansätzen. In der Empore (vgl. Tafelwerk, Taf. 52) zeigen die Bogeneinfassungen die Farbe rot und gelb. Der Rundstab in dem gestelzten Mittelbogen ist durch ein Zickzackband in Grau, Rot, Gelb dekoriert. Der die drei Fensteröffnungen zusammen umrahmende Spitzbogen trägt einen Rundstab mit einem seltsamen Motiv in Schwarz, Weiß, Rot (vgl. die Aufnahme). In den Zwickeln erscheinen vier Engelhalbfiguren über stilisierten Wolken. Die Gewänder und Mäntel wechseln in Weiß- und Gelb-Rötlich, die abgespreizten Flügel außen rot, innen gelb. Die Engel in dem Bogen zur Rechten tragen ein jeder in den abgespreizten Händen ein Pomum mit einem schwarzen Kreuz. Im Bogen zur Linken hält der rechte Engel mit beiden Händen eine große Scheibe, in der auf rotem Grunde ein gelbes Kreuz

(Abb. nach der angefertigten Kopie bei LUTHMER, Bau- u. Kunstdenkmäler des Lahngebietes, a. a. O. S. 99).

[15] Diese Deutung schon bei J. IBACH, Der Dom von Limburg S. 66.

erscheint. Der linke Engel hält ebenso mit beiden Händen ein Pomum mit größerem schwarzem Kreuz.

Die Arkaden des Triforiums sind in den Rundstäben in den Farben Grau, Gelb, Rot dekoriert. In dem nördlichen Fenster ein Palmettenmuster mit aufgelösten Ranken in Grau, Rot auf Schwarz. In dem südlichen Fenster ein ähnliches Palmettenmuster in Rot, Grau auf Schwarz.

In dem kapellenartigen Ausbau, der auf der Empore des südlichen Kreuzarmes den einen Flankierungsturm des Chores füllt, finden sich in den Gewölbefeldern noch sehr interessante Malereien. In dem Mittelfelde in einer Mandorla die Gestalt des Salvators, auf dem Regenbogen thronend, beide Hände mit nach vorn geöffneten Handtellern zur Seite gestreckt, eine Gestalt von großer Würde in sehr sorgfältig gezeichneter Gewandung, seitlich, die Zwickel des Gewölbefeldes füllend, die vier Evangelistensymbole (Fig. 366 u. 367). In dem nördlichen Gewölbefeld die Kreuzigung Petri (Fig. 368), vielleicht in Beziehung auf den ursprünglich in dieser Emporenkapelle befindlichen Altar. Die Darstellung ist ikonographisch von hohem Interesse. Der h. Petrus wird mit dem Kopf nach unten hängend, mit den Füßen an den Kreuzesstamm angenagelt. Um den schweren Körper mit den Füßen nach oben zu halten, sind die Fesseln durch einen Ring verbunden, eine Stange ist hindurchgesteckt, die zwei bärtige Gestalten mit seltsamen helmartigen Aufsätzen mit Aufbietung aller Kraft auf den Schultern halten. Das lange Gewand des Petrus ist, damit es ihm nicht über die Beine herunterfällt, um die Waden festgeschnürt. Ein hinter dem Kreuz stehender dritter Häscher schlägt mit dem Hammer einen Nagel durch den einen nackten Fuß des Heiligen, der das untere Querholz des Kreuzes gleichsam umklammert. Zur Seite ein stilisierter Baum.

Fig. 366. Limburg, Dom. Malerei in der Emporenkapelle des südlichen Kreuzarms.

Das Gewölbe im südlichen Querschiff zeigt eine besonders reiche und vorbildliche Dekoration (Fig. 369, farbige Wiedergabe auf Taf. 52 des Tafelwerks unten). Die breiten Rippen hier wechselnd mit Blau, Grün, Weiß, Grau, Rot, Gelb im Zickzackmuster dekoriert. Um den geöffneten Schlußstein herum, der eine breite goldene Einfassung zeigt, haben die Rippen blaue Hosen aufzuweisen, die wieder mit einem goldenen Band abschließen. Auf jedem dieser blauen Stücke ein achtteiliger weißgoldener Stern. Die Horizontalrippen mit einem Bandmotiv weiß, rot auf schwarzem Grunde, dazwischen weißrote Sterne. In die Eckzwickeln wachsen dann vom Schlußstein aus seltsam üppig verzweigte romanische Blumengebilde hinein, merkwürdige orchideenartige Blüten, zum Teil wie mitten durchgeschnitten und mit mächtigen Pistillen. Die Farben sind grau, rot, gelb und die Töne sind sehr geschickt variiert, so daß das Spiel dieser Farben über das ganze Feld hinweggeht. Um diese Blüten herum zieht sich im Kreis ein in den Regenbogenfarben dekoriertes Band, das wieder nach außen mit einem durch Lilien gekrönten Rundbogenmotiv geschlossen ist.

Das nördliche Querschiff gleicht in der Dekoration und in dem ganzen System im allgemeinen dem südlichen. Die unteren Arkaden sind aber nicht wie im südlichen durch reiche Friese eingefaßt, neben der grauen Quaderung läuft nur eine Quaderteilung in Gelb und Rot hin. Unter dem Horizontalgesims, das den Abschluß des unteren Geschosses bildet, zieht sich ein Zickzackfries hin, auf der West- und der Ostseite rot, gelb, auf der Nordseite gelb, grün.

Die Emporenzone entbehrt des bildlichen Schmuckes, durch den das südliche Querschiff belebt ist. Auf der Westseite sind im ersten Bogen von der Mitte aus die kleinen Seitenbögen rot, gelb umrahmt; der mittlere gestelzte zeigt die Umrahmung durch ein Ornament, in dem zwei Rundbogenfriese durcheinander geschoben sind; der Grund braun, rot, die Streifen gelb, die Blätter grün. Der die Fenstergruppe umrahmende Fries bringt wieder ein schönes Palmettenmotiv auf braunrotem Grund, die Stiele gelb, in der Tiefe rot, die Blätter oben blau und grün. Im zweiten Feld nach Norden ist der mittlere gestelzte Bogen nur in Gelb und Blau dekoriert. Der einfassende Fries bringt ein Palmettenmotiv auf rotbraunem Grund mit gelbem Stiel und grünen Blättern.

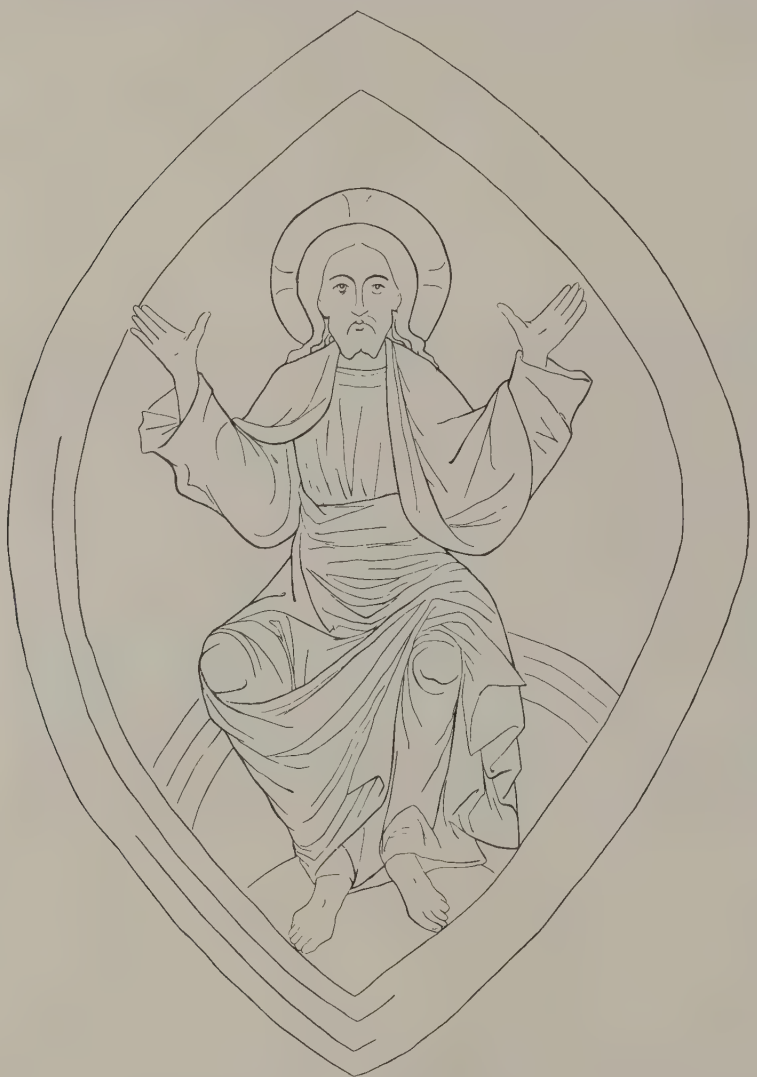


Fig. 367. Limburg, Dom. Der thronende Christus in der Emporenkapelle des südlichen Kreuzarms.

Im Triforium weist das erste Feld vier Bögen auf, deren Rundstäbe verschiedenfarbig dekoriert sind. Darüber zieht sich durch alle vier Felder ein wechselnder Palmettenfries hin in ziemlich kleinen Dessins, in den Farben gelb, grün, rot auf schwarz; im zweiten Feld drei Bögen, die Rundstäbe mit verschiedenen Mustern in Gelb und Rot, darüber gleichfalls drei verschiedene feine Palmettenfriese auf schwarzem Grund. Oben im Obergaden durch beide Felder durchlaufend ein horizontales Band mit einem reichen aufgelösten Palmettenfries; auf schwarzem Grund gelbe, rote, graue Blüten, dazwischen mit dem Rücken einander gegenüberstehende umgeklappte grüne Ranken. In dem oberen Teil des Obergadens sind die Schildbögen grau, rot, beziehungsweise grau, gelb gehalten; die Rippen in den Farben rot, gelb, weiß, grau in verschiedenen einfachen Ornamenten. Als leitende Farbe geht überall das Grau durch. Am unteren Ansatz einer jeden Rippe immer eine kurze blaue Hose, um den Schlußstein am oberen Rand mit Gold.

Auch der Schlußstein (Fig. 369) ist hier ziemlich einfach gehalten. Um das Mittelmedaillon herum blaue Hosen, die durch doppelte goldene Bänder abgeschlossen sind; in jedem Zwickel dann mächtige dreiteilige Lilien von strenger Zeichnung; die Blätter grau, grün mit roten Rändern. Den Schlußstein schließt dann in weitem Umkreis ein schmaler grüner Rankenfries ein, der sich durch alle Zwickel durchzieht.

Auf der Nordseite zeigt das erste Feld von Westen aus im Bogengeschoß wieder die Dekoration in Grau, Rot, Gelb. Darüber zieht sich ein verschieden ausgebildeter Fries hin. Im ersten Felde nach Westen das Motiv der einfach durcheinander gesteckten Rundbogenfriese in Rot und Grün mit weißen Linien.

Im zweiten Felde nach Osten ein durch üppige rote, blaue und grüne Blätter gebildeter Fries mit gelben Ranken.

Die Dekoration des Obergadens ist ganz einfach. An der Ostseite ist zunächst die untere Zone wie die Arkadenzone auf den übrigen Seiten einfach dekoriert. In der Emporenzone zeigt der erste Bogen vom Chor aus die Farben grau, rot, gelb. Über dem Mittelbogen folgt ein sehr interessanter Fries, der in ganz kleinem Maßstab zwischen grünen Blättern auf rotem Grunde gelbe Sternenmedaillons bringt, darin das Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln. Zu beiden Seiten die vier Evangelistensymbole, dann weiter die bärtigen Köpfe von zehn Aposteln (Fig. 355). Nur zehn Medaillons sind gefüllt, die äußeren sind jetzt mit grünen Sternen besetzt (diese wohl auch ursprünglich mit Köpfen besetzt, damit die zwölf voll war). Der einfassende Fries darüber zeigt auf braunrotem Grunde eine schöne laufende Ranke in gelb mit grünen Blättern.

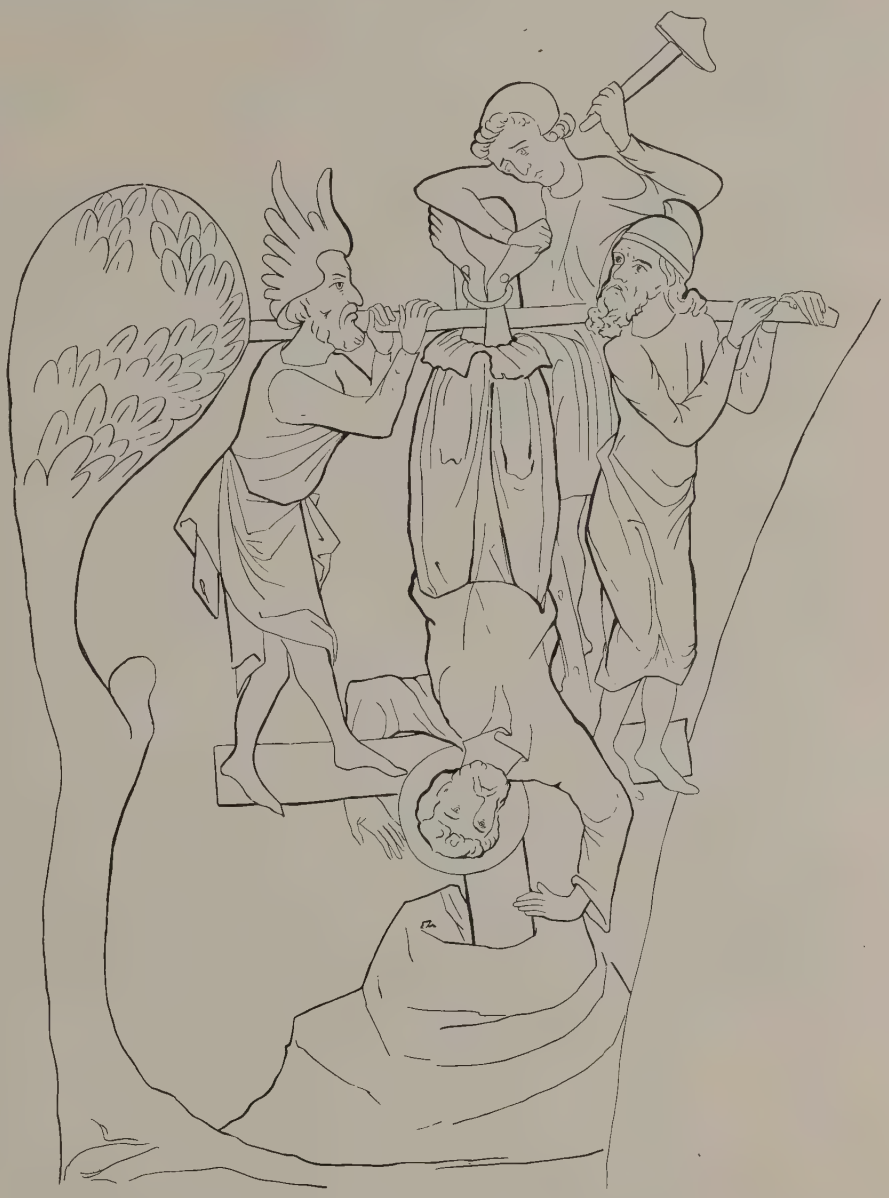


Fig. 368. Limburg, Dom. Die Kreuzigung Petri in der Emporenkapelle des südlichen Kreuzarms.

Im Triforium finden sich im ersten Feld drei Bögen in Rot, Gelb mit verschiedenen Ornamenten. Die Kehle blauschwarz, darüber wechselnd sehr interessant gezeichnete Palmetten und Rankenfriese in Gelb, Rot, Blau auf schwarz. Der den Obergaden abgrenzende Horizontalfries wie gegenüber auf der Westseite. Die Fensterumrahmungen sind durch schöne und originelle romanische Muster gebildet. Das erste Fenster ein laufendes Palmettenmotiv; das zweite das Motiv einer sich umbiegenden Ranke mit wechselnden grünen und roten Blättern.

Die V i e r u n g (Fig. 369) ist farbig für sich als ein ganzes zusammengefaßt. Die Vierungspfeiler zeigen bis zu den abschließenden Kapitälen hinauf den Ton grau mit roten Fugen. Die Kapitäle sind an den Kanten leicht vergoldet. Die Deckplatte gibt die Töne rot, gelb, blau. Die großen Vierungsbögen bringen wieder graue Quaderung mit roten Fugen, darüber rotgelbe Quaderung über der Deckplatte und im Scheitel

jedesmal ein braunes Stück. In den Pendentifs ist der innere Bogen grau, dann folgt nach beiden Seiten eine gelbrote Quaderung. Die Kuppel selbst zeigt absichtlich nur ganze dünne und helle Töne. Gelbrote Quaderung als Einfassung der Nischen, hellrote Linien als Einfassung der Fenster, in den Rippen gelbrot und graurot. Der Schlußstein des Vierungsgewölbes ist blau mit goldenen Eichenblättern. Von dem Schlußstein selbst wachsen nach allen Seiten in die Gewölbekappe hinein knappe, ganz gerade abstehende symmetrische, grüne Bäumchen.

Auf der Ostseite der Vierung findet sich ein großes figürliches Gemälde (Fig. 370), das Christus zwischen den beiden Patronen der Kirche, Nikolaus und Georg, zeigt. Das Feld hat sehr bedeutende Dimensionen (die Christusfigur ist vom Scheitel bis zur Sohle 3 m hoch), trotzdem wirken die Figuren in der bedeutenden Höhe nicht in ihrer ganzen Größe. Als unterer Abschluß ein schmaler Fries mit einem Palmettenmotiv in Gelb, grau, Rot auf schwarzem Grunde. Das Bildfeld zeigt den üblichen tiefblauen Grund mit grünen Säumen. Die imposante Gestalt des Salvators sitzt in der Mitte auf einem Kissenthron, der eine reich nach oben geschwungene Lehne aufweist; mit der linken Hand stützt er ein Buch auf das linke Knie, die rechte ist vor der Brust mit zwei Fingern segnend erhoben. Christus trägt eine weißlich-bläuliche Alba, dann ein hellgrünes, über dem linken Knie zum Vorschein kommendes weiteres Gewandstück (wahrscheinlich unrichtig ergänzt, ursprünglich ging vermutlich die Alba bis zum Knie hinauf) und einen roten Mantel. Der zur Linken stehende Bischof, der h. Nikolaus, hält in der Linken ein geöffnetes Buch, während die Rechte lässig den Bischofsstab hält. Über bläulicher Alba eine rote Kasel mit weißem Pallium. Zur Rechten St. Georg auf einem blauen Schild mit rotbraunen Rand gestützt, der in der Mitte ein Kreuz zeigt; in der Rechten eine Speerfahne mit rot-weißem Wimpel haltend. Der Heilige trägt einen hellblauen Kettenpanzer und einen violetten Mantel.

Fig. 369. Limburg. Dom. Blick in das Vierungsgewölbe (Phot. der Meßbildanstalt).

Chor.

Der Chor ist relativ am einfachsten dekoriert. Die unteren Arkadenbögen sind durch schlichte graue Quadern mit roten Fugen eingefaßt. In den Emporen zeigen im ersten, im dritten und im fünften Felde des Chorabschlusses die mittleren Bögen die Dekoration in Gelb und Rot; im zweiten von Norden her grün mit gelben Ranken; im vierten rot mit gelben Ranken. Der Rundstab, der die Fenstergruppe der Empore zusammenfaßt, zeigt im ersten Feld von Norden her ein Bandmotiv. Gelbe Bänder, zwischen

denen gelbe Rosetten stehen, schlingen sich auf wechselnd grünem und rotem Grund um den Stab. Im zweiten Feld ein Schuppenmuster in wechselnd Blau, Grün, Rot, Gelb; im dritten ein anderes Schuppenmuster, an der Spitze mit kleinen Kleeblattbogen in wechselnd Blau, Grün, Rot, Gelb. Im vierten nur ein gewelltes Band in Grün und Gelb wechselnd. Im Triforium, das sehr einfach gehalten ist, zeigen die Basen die Töne gelb, rot und gold, die Säulen sind schwarz, die Kapitäle am Rand vergoldet; die Deckplatten rot, gelb, blau; die Wülste gelb, rot, rotgelb, oder gelb, blau, blaugelb. Die Kehlen sind entweder rot oder gelb mit schwarzen Sternen; blauschwarze, gelbschwarze, rotgelbe Zickzackmuster. Der Horizontalfries bringt wieder ein Palmettenmotiv mit gelben Blättern auf grünem und rotem Grund. Die Fenster zeigen reiche Einfassungen durch zum Teil sehr originelle Rankenmotive: Das erste Feld von Norden her zwischen rotgelben Bortstreifen ein Blattmuster, in dem die Blätter ihres organischen Charakters entkleidet scheinen, in gelb auf grünem Grunde, dazwischen Sterne. Dann eine schlanke grüne Ranke auf Gelb. Im dritten Feld ein Palmettenmuster auf schwarzem Grund, die Palmette innen rot, dann gelb, außen grün. Das vierte Feld zeigt die Einfassung durch eine dem zweiten entsprechend steigende Ranke in Gelb auf grünem Grunde. Das fünfte Feld endlich nach Süden das merkwürdige Motiv eines schon ganz gotisch empfundenen steigenden Baumes mit Astansätzen und herzförmigen Blättern, graugrün auf hellgelb. (Die beiden letztgenannten Motive abgebildet im Tafelwerk Taf. 52. Die äußeren Motive auf der dritten Reihe.) In dem Gewölbe sind die Rippen gelb-rot gehalten, dazu treten wieder die Töne blau und grün. Der Schlußstein ist blau mit goldenen Bortstreifen; auf jeder Rippe laufen von ihm spitze goldene Blätter aus.

In dem südlich von dem Domchor gelegenen, jetzt als Diözesanmuseum dienenden Gebäude befindet sich in der ehemaligen Schloßkapelle zum Glück noch ganz unrestauriert, aber durch den Durchbruch der Tür zum Teil zerstört, auf blauem Grund die riesige Gestalt des hl. Christophorus, die in der Mitte des 13. Jh. entstanden sein dürfte. Der Heilige erscheint en face, das männlich schöne Haupt, das von gewellten Locken umgeben und mit einem Doppelspitzbart geschmückt ist, trägt eine barettähnliche Mütze, der Nimbus ist mit dem Muschelornament verziert. Der Heilige stützt sich mit der Rechten auf einen großen, gelben Baum, der linke Arm hält auf der Schulter die ganz kleine bärtige Christusfigur. Ihr Gewand ist blau, der Mantel rot. Der in eckige Falten gelegte Mantel des Christophorus ist rot. In der Fensternische auf der einen Seite die Gestalt des h. Paulus. in der linken ein Buch haltend; der Kopf zerstört.

Fig. 370. Limburg, Dom. Der thronende Christus zwischen den hh. Nikolaus und Georg.

KÖLN.

Wandmalereien in romanischen Privathäusern und Privatkapellen.

I.

Das Denkmälerarchiv der Rheinprovinz bewahrt die farbige Aufnahme eines im J. 1845 in Köln im Apostelkloster, scheinbar in einer ehemaligen Kanonikerwohnung, vorgefundenen Wandgemäldes, das wegen seiner guten Erhaltung, wegen der künstlerischen Durchbildung und vor allem wegen der Darstellung besonderes Interesse verdient (Taf. XXXV farbig)[1].

Die Aufnahme zeigt deutlich durch die Ansätze von Doppelkapitälen auf beiden Seiten, daß es sich hier um die Darstellung einer Lünette oder eines Bogenfeldes handelt; die äußere Umrahmung wird durch ein gelbbraunes Band gebildet; eine gelbe Segmentlinie, wie der obere Abschluß einer Teppichverkleidung, zieht sich auch am unteren Rande der Darstellung hin. Das eigentliche Bildfeld ist durch sehr schöne und fein gezeichnete Ornamente abgeschlossen, zu unterst ein Fries von vierteiligen Rosen in Gelb und Blaßgrün auf Schwarzgrau, in den Ecken jedesmal ein menschlicher Kopf. Das Halbrund selbst wird umzogen von einem seltsamen Ornament, das zwischen zwei gewellten grünen Bändern, die von gelben Riegeln zusammengehalten werden, ein Palmettenmotiv zeigt. Auf der rechten Seite ist in dieses fortlaufende Ornament die Darstellung eines laufenden Hasen und hinter ihm wohl eines jagenden Hundes eingefügt. Es folgen rot-gelb-rote Bortstreifen und dann das eigentliche Bildfeld, das von einem breiten, blaßgrünen Streifen eingerahmt wird, der mit grau-blauen stilisierten Rosen besetzt ist. Der innere Grund wird durch ein stumpfes Graublau gebildet, das gegen das Grüne durch eine violettgraue Linie abgesetzt erscheint. Vor diesem blauen Grunde nun ist eine breite Bank errichtet. Der mittlere Teil der Bank trägt eine hintere Lehne, die eine Dekoration durch große runde Knäufe erhält. An dieser Lehne erscheint ein Teppich befestigt, der durch ein Ornament von gelben Kreuzchen zwischen roten Vierecken bedeckt ist. Es ist zu denken, daß dieser Teppich von der Lehne auf die Bank fällt und daß hier auf der Bankfläche grünlich-weiße Kissen liegen, auf denen die beiden Figuren sitzen. Bei dem Mangel an perspektivischer Durchbildung ist hier das Vortreten des Teppichs nicht in Erscheinung gebracht.

Nebeneinander sitzen auf den Kissen, einander zugewendet und lebhaft miteinander disputierend, die beiden Philosophen Martianus Capella und Boetius, durch die Inschriften am oberen Rande der Darstellung hinreichend gekennzeichnet. Martianus Capella zur Linken, die Füße auf einen wiederum mit grünlichen Feldern auf der Vorderseite gesetzten Schemel gestützt, in eng anliegendem mattviolettem Leibrock, der um den Gürtel vor der Brust und an den Ärmeln mit einem gelblichen Saum verziert ist, und in einen auf der rechten Schulter gehefteten, mattrosafarbenen, in den Schatten aber grünlich zeichnenden Mantel gehüllt. Das schmale Gesicht ist durch eine lange scharfe Nase ausgezeichnet. Ein leichter Kinnbart schließt das Oval nach unten ab. Unter der wieder mit einem breiten gelben Band verzierten grauvioletten Mütze werden hellgelbe Haare sichtbar, die Rechte ist leise erhoben. Man möchte in dieser Bewegung eher den Ausdruck des Dozierens als den eines nachdenkenden Zweifels sehen. Die Linke, zur

[1] Die Kopie im Denkmälerarchiv trägt unten die Inschrift: GEFUNDEN AUF DEM GRUNDEIGENTUM DES HERRN PANNES AM APOSTELKLOSTER, DAS EINEN TEIL EINER EHEMALIGEN KAPELLE AUSMACHTE. 18 FUSS RH. BREIT, 10 FUSS HOCH. KÖLN, D. 18. APRIL 1845. Wo das Haus sich befand, ist nicht festzustellen. Es handelt sich vielleicht um ein Kanonikerhaus — so würde sich auch das gelehrte Thema der Malerei am besten erklären — wie bei dem Haus am Apostelkloster, das zu dem nahen Hofe Benesis in Beziehungen stand und von dem sich gotische Balken, mit wappengezierten sitzenden Hunden bemalt, in dem Schnütgenmuseum befinden. Vgl. HANS VOGTS, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang d. 19. Jh., S. 153.

Seite gestreckt, hält ein Spruchband mit der Inschrift: ANXIA CUM TREPIDIS NUTAT SENTENTIA REBUS. Auf der anderen Seite sitzt Boetius in einem gelben Leibrock, der gürtellos ist, aber vor der Mitte der Brust eine breite gelbe Borte zeigt, die auch als Einfassung der Ärmel wiederkehrt. Ein hellroter, im Innern gelbgefütterter Mantel bedeckt die Schultern und das rechte Knie. Der Kopf zeigt ähnliche Züge, aber eine schlankere, weniger gekrümmte Nase, leicht braunes Barthaar und dünne Haarsträhne hinter den Ohren. Eine flach anliegende Mütze oder Kappe bedeckt das Haupt. Die Augen sind niedergeschlagen, die Bewegung drückt Abwehr aus, die rechte Hand ist disputierend vor der Mitte der Brust erhoben, die Linke zur Seite gespreizt, hält ein Spruchband, auf dem nur die Worte: . . . STE FORTI . . . . . sichtbar sind.

Nach dem Stil der sehr gewissenhaften Kopie, in der man die Hand von Ramboux sehen möchte, gehört die Malerei in die Gruppe der rheinischen Monumentalmalereien vor dem Aufkommen des breiten und des ausgezackten Stiles. Man möchte sie noch an die Malereien in Schwarzrheindorf, Brauweiler und Essen anschließen und sie gegen das Ende des 12. Jh. setzen. Die Zeichnung ist eine außerordentlich schöne und klare, die rhythmische Bewegung der beiden Figuren in ihrer gegebenen Haltung einander gegenüber eine sehr wohl abgewogene und überlegte.

Die Inschrift auf dem Spruchband des Martianus Capella stammt aus dessen Encyclopädie de nuptiis Philologiae et Mercurii I § 21 und bildet dort den Eingang eines Gedichtes, das dem Phoebus in den Mund gelegt wird: Anxia cum trepidis nutat sententia rebus. Der Spruch auf dem Spruchband des Boetius ist dagegen nicht festzustellen. Es ist anzunehmen, daß die Stelle aus seinem Buch de consolatione philosophiae entnommen ist, das eines der am meisten gelesenen Bücher des Mittelalters war. Aber weder in den poetischen noch in den prosaischen Partien des Werkes findet sich ein Satz, der entsprechend ergänzt werden könnte, so daß hier doch vielleicht in dem ersten verstümmelten Wort ein Irrtum des Kopisten anzunehmen ist[2].

Daß diese beiden Autoren der Spätantike hier vereint auf einem mittelalterlichen Wandgemälde gewissermaßen wie die Verkörperung der antiken Philosophie auftreten, kann nicht wundernehmen. Die Encyclopädie der sieben freien Künste, die der Neuplatoniker Martianus Capella unter dem Namen der Hochzeit der Philologie mit dem Merkur geschrieben hat, hat in ihrer Mischung von Mythologie und Allegorie die Phantasie des Mittelalters ganz erstaunlich gefesselt und gereizt und die kapitellange Aufzählung, die die sieben Mägde aus dem Hausgesinde des Merkur, eben die sieben freien Künste, innerhalb der Rahmenerzählung von dem Wesen ihrer Wissenschaft geben, sind im frühen Mittelalter eine Hauptgrundlage des gesamten Schulunterrichts gewesen[3], und die im hohen Mittelalter so populäre bildliche Darstellung der sieben freien Künste geht direkt auf die Angaben des Martianus Capella über Gestalt, Kleidung, Beigabe und Werkzeug der einzelnen Figuren zurück. Ungefähr um dieselbe Zeit wird das Werk des Martianus Capella in einem Hauptwerk der deutschen Teppichweberei illustriert, den bekannten großen Wandteppichen zu Quedlinburg[4].

Ebenso war Boetius dem Mittelalter bekannt als einer seiner Hauptlehrer, der „letzte Römer" ist dem Namen nach ein wirklicher Christ, und das frühe Mittelalter hat ihn zum christlichen Märtyrer

---

[2] Nach einer sehr gütigen Mitteilung meines Kollegen August Brinkmann kämen in Betracht Boëtii philosophiae consolationis libri V ed. R. PEIPER, Leipzig 1871, II, 3, Zeile 45: rara e s t f o r tuitis manendi fides; II, 4, Zeile 4: in omni adversit a t e f o r tunae infelicissimum est genus infortunii fuisse felicem; II, 5, Zeile 37: numquam tua faciet e s s e f o r tuna quae a te natura rerum fecit aliena; II, 7, Zeile 7: plus hominibus reor adversam quam prosperam pro d e s s e f o r tunam.

[3] AD. EBERT, Allgem. Gesch. d. Literatur des Mittelalters im Abendlande I, Leipzig 1887, S. 483. — E. MÂLE, L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris 1902, p. 99. — Über das Vorkommen des Martianus Capella in den frühmittelalterlichen Bibliotheken vgl. LÉOP. DELISLE, Le Cabinet des manuscrits II, p. 429, 445, 530, 536.

[4] JUL. v. SCHLOSSER, Beiträge z. Kunstgesch. a. d. Schriftquellen d. frühen Mittelalters: SB d. kais. Akad. d. Wissenschaften in Wien CXXIII, 1891, S. 128. — P. CLEMEN, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 32. — Ders. in d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, S. 216. — E. CORPET, Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen âge: Ann. archéol. XVII, p. 89. — FR. FR. LEITSCHUH, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis u. ihre Quellen S. 269. — MÂLE, L'art religieux, p. 103. — Über die Teppiche von Quedlinburg vgl. JULIUS LESSING, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Taf. 1—7 mit weiterer Lit. Schon im 10. Jh. hatte Hedwig von Schwaben eine Tapisserie für St. Gallen mit denselben Darstellungen gestickt (MÜNTZ, La tapisserie p. 89, 102).

gemacht. Die griechische Wissenschaft hat schon das 6. Jh. in seinen Übersetzungen und Kommentaren vor allem kennen gelernt, und die späteren Jahrhunderte bauen auf ihm zum guten Teil ihre Kenntnisse der profanen Wissenschaften auf. Seine Metra hatte schon König Aelfred der Große († 901) übersetzt[5]. Sein im Gefängnis verfaßtes Buch de consolatione philosophiae findet im Mittelalter eine außerordentliche Verbreitung, vielleicht nicht so sehr wegen seiner tiefen menschlichen Trostgedanken, sondern wegen der christlichen Einkleidung der antiken Philosophie und der poetisch-populären Behandlung. Daß der Autor des Buches vom Troste der Philosophie mit dem Dichter der gelehrten Allegorie von der Hochzeit der Philologie und Merkurs zusammengestellt und dargestellt wurde, das hat vielleicht auch seinen Grund in der äußeren Form, beide Werke sind nicht nur in der beliebten Kunstform des Satyrikon geschrieben, sondern zeigen dieselbe bildliche Einkleidung in der Einführung der Philosophie und der Musen, dieselbe Neigung zu sinnlichen Allegorien, die die bildliche Phantasie der nächsten Jahrhunderte mächtig beeinflussen mußte.

Zum Schluß möchte man die Frage erörtern, welche Bestimmung der Raum hatte, in dem sich das Wandgemälde befand. An eine kirchliche Bestimmung, an eine Hauskapelle kann man nicht gut denken, nahe lag aber die Darstellung dieser beiden disputierenden großen Philosophen und Lehrer für ein Studio, für eine Bibliothek. Dann hätten wir das Bild eines Paares von Philosophen vor uns wie etwa später in der Bibliothek des Herzogs Federigo im Schlosse zu Urbino, wo in den Bildern des *Justus von Gent* auch Boetius erscheint, hier freilich nicht mit Martianus, sondern mit Ptolemaeus zusammengestellt[6]. In deutschen Bilderhandschriften erscheint Boetius schon seit der karolingischen Zeit. In dem Boetius-Codex zu Bamberg (H. J. IV. 12) sitzt er neben seinem Schwiegervater, dem Symmachus, dem er sein Werk de arithmetica überreicht. In Cod. I_2 lat. 4° 3 der Bibliothek zu Maihingen ist er gefesselt neben der Philosophie dargestellt, ebenso im Cod. lat. 2599 saec. XIII zu München. In einer deutschen Handschrift der ersten Hälfte des 12. Jh. in Melk ist Boetius in ganzer Figur mit Johannes Diaconus zusammen abgebildet[7].

II.

Im Germanischen Museum in Nürnberg ist die vortrefflich ausgeführte Kopie eines sehr interessanten Restes von Wandmalereien erhalten (Fig. 371), die sich in einer ehemaligen Hauskapelle in Köln befunden haben, leider ohne nähere Angabe des Ursprungs. Nach dem Stil handelt es sich hier um Schöpfungen vom Anfang des 13. Jh., etwa aus dem dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts, aus dem Übergang zu dem eckig gebrochenen Stil. Die Umrahmung ist in breiten, roten und gelben Streifen gehalten. Die eigentlichen Bildfelder sind durch grüne Bortstreifen getrennt. Der Fond ist matt grünblau und mit weißen und roten Sternen besetzt. In der oberen Reihe ist die h. Maria Magdalena sichtbar. Die Heilige erscheint in langem rotem bis auf die Füße fallendem Gewand und violettbraunem Mantel, der zugleich als Kapuze über das Haupt gezogen ist und über die beiden Arme fällt. Die rechte Hand ist mit einer sprechenden Geste erhoben, in der Linken hält die Heilige das weiße Salbgefäß. Der Nimbus ist rot. In der zweiten Reihe zur Rechten Johannes der Täufer. Der Heilige erscheint barfuß in kurzem rotem Rock und breit über die Schulter fallenden Pelz aus Kamelshaaren. Der Leibrock ist durch eine dicke gelbe Kordel zusammengehalten. Der Kopf ist von kurzem Bart und struppigem, auf die Schulter fallendem Haupthaar umgeben. In beiden Händen hält der Heilige vor sich eine gelbe, weiß umränderte Scheibe, darauf das weiße Lamm mit roter Kreuzfahne und rotem Nimbus, daneben sind noch vier Köpfe einer Gruppe sichtbar. Dargestellt sind Juden, an den Spitzhüten von zweien erkennbar, bewaffnet mit Äxten und Speeren in lebhafter Bewegung nach rechts. Am Fuße der Gruppe auf Gelb noch erkennbar die Inschrift: GINV. Es handelt sich hier scheinbar um die Darstellung der Gefangennahme Christi, und

---

[5] GREIN, Bibliothek d. angelsächs. Poësie II, S. 295, 412. — FRED. HAMMERICH, Die älteste christliche Epik der Angelsachsen, Deutschen und Niederländer, S. 124. — EBERT, Allg. Gesch. Lit. d. Ma. i. Abendland III, S. 247.

[6] WALTER BOMBE, Justus von Gent in Urbino: Mitteilungen d. kunsthistor. Instituts in Florenz III, 1909, S. 118.

[7] Cod. 1847 der Stiftsbibliothek zu Melk: Abgeb. Österreichische Kunsttopographie III, polit. Bezirk Melk, S. 334. Cod. Mon. lat. 2599 abgeb. bei GEORG PFEILSCHIFTER, Theoderich der Große S. 92. Über die Hs. zu Maihingen vgl. GEORGE SHEPPS, Handschriftenstudien zu Boetius: Progr. d. Würzburger Studienanstalt 1881. Spätere Darstellungen im Cod. Addit. 21602 des Brit. Mus. und im Cod. I. néerl. zu Paris (Abb. ROOSES, Gesch. d. Kunst: Flandern S. 58), im Cod. 216 der Ecole de médecine zu Montpellier (Catal I, p. 372), Cod. 12 der Bibl. publ. zu Alençon.

entsprechend möchte man in der oberen Darstellung Maria Magdalena am Grabe oder die seltene Darstellung von Maria Magdalena und Christus am Ostermorgen erblicken.

Die Technik ist in der farbigen Kopie sehr gut wiedergegeben. Breite weiße Lichter, zumal auf dem Mantel der Maria Magdalena erkennbar, geben die Höhen der Falten an, sie sind scheinbar ganz pastos und unvertrieben aufgesetzt.

III.

Im J. 1899 ist bei dem Abbruch des Hauses Nr. 67 am Holzmarkt zu Köln ein höchst bemerkenswerter Fund gemacht worden. Im ersten Stockwerk wurde in dem geräumigen Saal, der nach Westen hin die ganze Breite des Hauses einnahm, unter dem Stuck des 17. Jh. die vollständige alte Bemalung des Balkenwerkes aufgefunden und dazu ein großes figürliches Wandbild[8]. Damit sind hier Reste der monumentalen Dekoration eines profanen Hauses erhalten, die bei der Seltenheit einer solchen Ausschmückung ein ganz besonderes Interesse verdienen. Die erhaltenen Balken sind in dem Erweiterungsbau des Kunstgewerbemuseums untergebracht. Das Wandgemälde selbst, das von dem Maler *Anton Bardenhewer* abgelöst ist, hat in dem Wallraf-Richartz-Museum (im unteren Kreuzgang) einen Platz gefunden.

Die aus Tannenholz hergestellten Balken, die 3,70—4,20 m lang, 16 cm breit und 33 cm hoch sind, zeigen an den beiden vertikalen Seiten, die nicht für die Aufnahme des Stucks später angerauht sind, noch sehr wohl erhalten die alte ornamentale Bemalung. Das Hauptmotiv bilden Kreisausschnitte, die durch kleinere dreieckige Zwickel verbunden sind, ihre Umrahmung bildet ein 5 cm breiter rostbrauner Streifen. Die Kreisausschnitte selbst zeigen weißen, die Zwickel schwarzen Grund. In den Zwickeln wächst aus der Mitte ein derbes spätromanisches Ornament in Palmetten- oder Blütenform mit ausgezackten Blättern heraus. Von dem weißen Rand sind die Blätter nach innen zu in Zinnoberrot, Grün, Ocker und Violett abgetönt. In den Kreisausschnitten sind flott allerlei phantastische Figuren aufgetragen: Widder, Schaf, Bock, Hirsch, kämpfende Hasen gegeneinander rennend, die eine Art Schild auf dem Rücken tragen, und endlich die seltsamsten Gebilde, Löwen mit zwei Häuptern, geflügelte und gefederte Löwen, mehrköpfige Tiere, Pferde, aus deren Rücken ein Menschenhaupt herauswächst, und sonderbar verschlungene undefinierbare zoologische Phantasien. Auf eine lebendige Ausfüllung

Fig. 371. Köln. Wandmalereien in einem Privathause.

[8] Fr. C. Heimann, Frühgotische Balkendecken- und Wandmalerei in einem Kölner Wohnhause: Zs. f. christl. Kunst 1906, S. 237. Eingehend über den Bau H. Vogts, Das Kölner Wohnhaus bis zum Anfang d. 19. Jh., S. 151. — Ders., Baureste im Schnütgenmuseum: Kölner Stadtanzeiger. — H. Keussen, Topographie Kölns II, Sp. 22a. — Ders. i. d. Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege V, 1911, S. 109. — 4 Blatt farbige Aufnahmen der Balken von C. Baedeker vom J. 1098 im Denkmälerarchiv. Ebendort farbige Aufnahme des Wandgemäldes (jetzt im Wallraf-Richartz-Museum) von Jos. Winkel.

Fig. 372. Köln. Balkendecken aus dem Hause am Holzmarkt.

des Raumes ist stets besonderer Wert gelegt. Die Darstellungen sind schwarz umrissen, dann in den Farben abschattiert und durch weiße Lichter gehoben. An vier Balkenseiten tritt daneben heraldischer Schmuck auf: 35 schräggestellte Wappenschilder, die durch hellrote Rosetten auf gelbgrünlichem Grund getrennt sind. Die Bestimmung der Wappen macht ziemliche Schwierigkeiten. Es ist kein einziges Wappenschild der alten Kölner Ritter- und Patriziergeschlechter darunter vertreten. Das könnte zu der Annahme verleiten, daß die Wappen erst nach dem Sturz der alten Geschlechter (nach 1370) gemalt sind — dem steht aber der Stil der Malereien entgegen. Die Farben sind nicht ganz genau wiedergegeben, Weiß und Gelb sind oft verwechselt. Es ist anzunehmen, daß dem Maler eine Wappenrolle in der Art der bekannten Züricher Wappenrolle vorlag, daß er aber die einzelnen Motive in ziemlich willkürlicher Auswahl und scheinbar nur nach dekorativen Gesichtspunkten aneinander reihte[9]. Es sind eine Anzahl von westdeutschen Geschlechtern, rheinischen, westfälischen, limburgischen

[9] Die beiden ersten Wappenschilde auf Bl. 3 Streifen 9, die Lilien von Frankreich und die Leoparden von England müßten gelb zeigen. Heimann a. a. O. S. 243. — und ihm folgend Michael S. 369 (s. Anm. 11) — nimmt an, daß die Schilde in Streifen 9 Kastilien, Böhmen, Jerusalem und Dänemark darstellen. Demgegenüber ist zu sagen, daß Kastilien stets ein dreitürmiges gelbes Kastell führte, nicht drei, Böhmen stets einen gekrönten Löwen, Jerusalem ein Kreuz von vier kleinen Kreuzen begleitet. Nur die drei blauen Löwen in Gelb könnten das Wappen von Dänemark darstellen. Zu der Züricher Wappenrolle vgl. P. Ganz, Geschichte der heraldischen Kunst in der Schweiz i. 12. u. 13. Jh., Frauenfeld 1899. — Recueil d'armoiries coloriées, monument héraldique du XIV. siècle, 25 Bl. farbig, herausgeg. v. d. antiquar. Gesellschaft zu Zürich.

Fig. 373. Köln. Balkendecken aus dem Haus am Holzmarkt.

nachzuweisen, daneben aber auch Wappen von Ländern und Geschlechtern außerhalb des Westens. Von rheinischen Geschlechtern ist nur das Wappen der Mülenark erkennbar[10]. Das auf der südlichen Wandfläche gefundene Wandgemälde befand sich neben einer Fensternische und maß 2,15 m in der Höhe, 1,35 m in der Breite. Die Fortsetzung dieser Darstellung fand sich in der Fensterlaibung der anschließenden, 1,05 m breiten Fensternische. Die Laibung war mit einem roten stilisierten Marmormuster bemalt bis auf eine 72 cm hohe Fläche unterhalb der Fensteröffnung. Hier war links eine Küche dargestellt, in der Mitte vier speisentragende Männer, rechts eine sechsstufige Treppe, auf der ein Diener zur Festtafel emporschritt, deren Darstellung den unteren Teil des Wandbildes einnimmt.

---

[10] Die folgenden Angaben über die hier angebrachten Wappen verdanke ich Herrn Generalleutnant z. D. E. von Oidtman in Wiesbaden. Streifen 7a können sein: 1. Rost (v. Wers-Verse), 2. v. der Fels (Luxemburg), 5. dieses Wappen mit seinen Farben kommt als Bestandteil des Wappens der Grafschaft Bruchhausen im großen Herzoglich Braunschweigschen Wappen vor. 6 ist Grafschaft Nidda in Hessen, wenn unten gelb statt weiß. 7 ist das Wappen des Bistums Osnabrück. 9 Ravensberg oder Borne oder Rollingen oder Bettstein.

Streifen 8 a: 1. Tomburg-Mülenark, das Feld muß aber gelb statt weiß sein. 2. Reifferscheid, der Turnierbalken muß aber blau, nicht schwarz sein. 3. Troistorff (westlich von Bedburg). 4. Schilling von Buschfeld, Schilling von Bornheim, Sechtem, Derstorf, Bawir, aber bei allen gelb anstatt weiß. 5. könnte sich beziehen auf ein Geschlecht Erp, ein Geschlecht Muggenhausen, auf die Vögte v. Friesheim; von ihnen aber nur die Siegel, nicht die Farben bekannt. 6. sicher Nyt von Birgell. 7. ein solches Wappen führten die Edelherren von Isenburg. 8. Pelden genannt Clouth.

Blatt 4, Streifen 7 b: 1. Edelherren von Quernfurth. 2. wäre wohl das ältere Wappen der Grafen von Geldern, wenn nicht der Edelherren Setternich-Frenz oder der Edelherren von Wildenburg an der Mosel. 3. ist sicher das Wappen der Grafen von Henneberg-Botenlauben in Thüringen (im 13. u. 14. Jh.). 4. ist sicher Askanien-Anhalt (wahrscheinlich wieder weiß anstatt gelb bei der Balkenteilung). 6. Bronckhorst. 7. Grafen von Andechs oder Grafen v. Dipholt. 9. Grafen von Berg (Limburg).

Bei Löwenwappen ist es nicht möglich zu sagen, das muß ein bestimmtes Geschlecht sein, da Löwenwappen mit denselben Farben von Geschlechtern in den verschiedensten Ländern geführt worden sind. Auf Blatt 3 Streifen 9 kann das 8. Wappen vielleicht Ungarn bedeuten, dessen Wappen in frühen Darstellungen nur eine solche Balkenteilung zeigt. Das Wappen Str. 8, a 7., Schildeshaupt belegt mit drei Münzen unten mehrfach gespalten, ist ähnlich wie das Siegel des Wennemar von Bruche canonicus Aquensis v. J. 1329.

Dieses Wandbild (Tafelband Taf. 57 farbig — Fig. 374) ist oben abgeschlossen durch Zinnen auf blaugrünem Grund. Die Zinnen scheinen eine Stadt darstellen zu wollen. Sie umschließen rechts oben eine reiche Gruppe von perspektivisch gezeichneten Gebäuden. Das obere Bildfeld ist durch einen breiten rotbraunen Streifen eingefaßt, der Grund ist hier auch wieder blaugrün. Neben einander sitzen hier zwei große Gestalten, die zur Rechten leider nur zum Teil erhalten. Die Figur zur Linken sitzt auf einem reichen, an Füßen und Lehnen mit Knäufen besetzten Thron. Sie ist mit einem grünlichen Rock bekleidet und einem bläulichen enganliegenden Obergewand, das den Hals frei läßt und hier mit einer breiten violetten Borte abgeschlossen ist, am Halsausschnitt eine große aus dem Vierpaß konstruierte Spange. Die Figur trägt deutlich eine Krone. Das schöne weiche Oval umgeben breit zur Seite niederfließende blonde Locken. Die Gestalt hat einen roten, weiß gefütterten Mantel, der ihr scheinbar von den Schultern herunter geglitten ist, um die Hüften geschlungen. Sie lehnt sich nach rechts zurück, läßt die linke Hand im Schoß ruhen, während die Rechte, mit der sie sich auf die Lehne aufstützt, disputierend erhoben ist. Nicht ganz verständlich ist die Figur zur Rechten. Deutlich ist hier wieder eine große Einzelfigur mit gelblichem Untergewand und bläulichem Oberkleid. Sie hat, wie es scheint, wiederum einen rötlichen Mantel um die Hüften geschlungen. Beide Hände sind, wie die Spuren der Linken noch erkennen lassen (?), im Schoß gekreuzt. Nun findet sich am unteren Rande ein kleiner Fuß, und was aus dem Gewandbausch zur Rechten in horizontaler Haltung herausreicht, sieht wie eine dritte Hand aus. Es kann sich hier nicht wohl um ein Mißverständnis handeln, da das Bild in diesem Teil noch gut erhalten ist. Man möchte zunächst gern sich hier das rechte Bein der sitzenden Gestalt denken, das über das linke gelegt ist. Wir müssen aber doch wohl eine dritte Figur annehmen, die ersichtlich kleiner gezeichnet ist[11].

Im unteren Teil des Bildes auf braungrünem Grund ein fürstliches Gastmahl. Hinter einem perspektivisch gezeichneten Tisch, dessen Vorderseite durch die aufgesteckten gleichmäßigen Falten des Tafeltuches verhüllt ist und auf dem Schüsseln mit einem Fisch, ein goldener Becher, große breite Messer und andere meißelartige Eßinstrumente liegen, sitzen nebeneinander fünf Personen. In der Mitte deutlich gekennzeichnet ein König im gelblichem Ärmelrock, hellrotem ärmellosem Übergewand und rotbraunem Mantel, leicht bärtig, mit hellgelbem, leicht gewelltem Haar; die Königin mit gesenkten Augen, üppigen blonden auf die Schultern fallenden Locken, rötlichem Ärmelgewand und auf der Seite geschlitztem ärmellosem weißem Obergewand, der Halsausschnitt mit einer Spange verziert. Sie legt die Linke vor die Brust, ihre Rechte ergreift mit sanfter Liebkosung der König, der sich zu ihr hinüberneigt. Neben der Königin zur Linken eine ältere Gestalt mit längerem gelocktem Bart, das Haupt mit einer goldgeränderten Mütze geschmückt. Am äußeren Rande links, dieser Gestalt zugewandt und mit ihr lebhaft sprechend, eine jugendliche Frauengestalt mit lang auf die Schultern fallendem Haar, ebenso wie die halbzerstörte Gestalt am äußeren Rande rechts in der gleichen Tracht wie das Königspaar mit engen Ärmeln und einem ärmellosen Übergewand. Den unteren Rand der Darstellung bildet ein reiches spätromanisches Rankenmuster.

Das Haus wurde wahrscheinlich erst um 1259 erbaut und nach den Bauherren, den Brüdern Godescalcus und Matthias de Pinguia (von Bingen), reichen Kölner Kaufherren, „Neubingen" genannt. Die Malerei gehört nach dem Duktus der Gewandung und den Ornamenten an das Ende der Periode des Übergangsstiles. Die Falten zeigen den für Köln charakteristischen eckig gebrochenen Stil, daneben aber die Gestalten selbst die Weichheit der Formen und den leichten Fluß der Linien, der sowohl den Eintritt in die Periode des gebrochenen Faltenstils anzeigt wie er für das Ende und das Ausklingen charakteristisch ist. Nach dem durch die Erbauung des Hauses gegebenen Datum (nach 1259) muß man trotz der Mächtigkeit der Formen und dem Fehlen von frühgotischen Formelementen doch an die letztere Periode denken.

Deutlich sind die Gestalten durch ihre Kronen als fürstliche Persönlichkeiten gekennzeichnet. Das Fehlen jedes Nimbus schließt eine kirchliche Darstellung aus. Schon Heimann und Michael haben

[11] Fr. C. Heimann in der Zeitschrift für christl. Kunst 1906, S. 243, beschreibt die Gruppe: Sie stellte zwei große sitzende Figuren und eine kleinere in kniender Stellung dar; erhalten ist eine in faltenreiches Gewand gehüllte Frauengestalt, breit gelagert in einem Sessel. Emil Michael, Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jh. (Gesch. d. deutschen Volkes v. 13. Jh. bis zum Ausgang d. Mittelalters V), Freiburg 1911, S. 369, der das Gemälde eingehend würdigt, sieht gleichfalls hier drei Figuren.

auf ein Ereignis des J. 1235 hingewiesen. Es wurde damals in Köln am 24. Mai 1235 die Braut des Königs Friedrichs II., Isabella, die Schwester des englischen Königs Heinrich III., die der Kölner Erzbischof Heinrich von Mülenark in England abgeholt hatte, feierlich empfangen. Nun ist zwar Friedrich II. selbst nicht in Köln gewesen, sondern erst in Worms mit seiner Braut zusammengetroffen, wo am 15. Juli die Hochzeit stattfand. Es wäre aber immerhin möglich, daß ein Kölner Meister im 13. Jh. dieses seltene Ereignis im Bilde festgehalten hätte, wie im 19. Jh. der Einzug der Isabella von dem Düsseldorfer *Adolf Schmitz* im Isabellensaal im Gürzenich fixiert worden ist. Das Gemälde könnte dann freilich höchstens ein Vierteljahrhundert nach jenem Ereignis entstanden sein. Näher liegt es aber wohl, an die Darstellung irgendeiner Legende oder eines alttestamentlichen Stoffes zu denken. HANS VOGTS[12] hat schon

Fig. 374. Köln. Wandbild im Haus am Holzmarkt.

[12] H. VOGTS a. a. O. S. 174. Die Deutung scheint für die untere Szene sehr günstig: man würde dann die drei besonders hervorgehobenen Personen erklären können als Ahasveros, Esther und Hamann. Es wäre das erste oder zweite Mahl bei der Königin (Esther c. V, v. 5 oder VII, v. 1) dargestellt. Schwierigkeiten aber macht die 8. Szene oben. In c. VII, v. 8 ist erzählt, daß Hamann bittend an der Bank, auf der Esther saß, lag, als der ergrimmte Ahasveros wieder in den Saal trat. Und zuletzt kann man die genannte kleinere Figur nicht gerade als kniend ansehen.

auf das Buch Esther hingewiesen als auf die Quelle der Darstellung, in dem oberen Gemälde sei Hamans Fußfall vor Esther, unten das Mahl bei Esther abgebildet[13]. In jedem Fall aber haben wir hier ein gutes Bild einer vornehmen Mahlzeit des 13. Jh. vor uns[14].

Die dekorativen Malereien an der Balkendecke müssen wohl noch etwas später anzusetzen sein. Sie erinnern in der Zeichnung stark an die Malereien im Hause zum Loch in der ehemaligen Kilch-, jetzt Römergasse zu Zürich, die um das J. 1306 zu datieren sind[15]. Wir hätten dann bei der Kölner Decke ein letztes Nachleben der spätromanischen Tradition vor uns, die sich verständlicherweise bei einer rein dekorativen Aufgabe noch länger lebendig erhält als bei figürlichen Darstellungen.

Bemalte Holzdecken.

Die Kölner Balken geben einen wichtigen Beitrag zu dem Kapitel der bemalten romanischen Holzdecken; sie zeigen, wie weit noch in die gotische Periode hinein die Herrschaft des romanischen Dekorationsprinzips reicht. Diese Decken mit den sichtbaren enggestellten Unterzügen gaben natürlich ganz von selbst ein anderes System an die Hand als die unten verschalten Decken, bei denen die Richtung der Balken nur in der Lage der Nägellöcher oder aus aufgenagelten Leisten erkennbar war.

Von Bemalung der Decken und der Balken hören wir schon in altchristlicher und frühestmittelalterlicher Zeit. Die offenen Dachstühle der altchristlichen Kirchen mit ihren reichdekorierten Balken leben fort in den romanischen Kirchen Mittelitaliens[16]. Von bemalten Decken nördlich der Alpen berichten uns schon die merowingischen Quellen, Gregor von Tours erzählt etwa von der Ausschmückung der Kirche des h. Antolianus zu Arvenna durch Avitus[17], die vita des h. Bonitus von einer Decke in Manlieu[18]. In karolingischer Zeit häufen sich die Nachrichten. Die pictae camerae, mit denen Hincmar die Marienkirche in Reims schmückte[19], das laquear nobilissimis picturis ornatum im dormitorium zu St. Wandrille, das Abt Ansegis (807—833) durch den berühmten Maler Madalulfus von Cambrai ausführen ließ[20], die Kapelle, die Karl der Große vor Pavia erbaut hatte[21], die Decke im Kreuzgang Witigowos auf der Reichenau, die mit einer Reihe von Bildern aus der Geschichte der Abtei geschmückt war[22], die kassettierte Felder-

---

[13] Vgl. die Darstellung im Hortus deliciarum vgl. STRAUB pl. 18, Text p. 15. Ganz ähnlich ist freilich hier auch das Gastmahl Salomons geschildert, pl. 53. Vgl. unten S. 582.

[14] Als Parallelen wären vor allem die ziemlich häufigen Darstellungen des Mahles zu nennen, bei dem Herodes und Herodias hinter der Tafel sitzen (so schon oben in St. Maria im Kapitol Taf. XVII), etwa in dem Evangeliar v. Aschaffenburg (JANITSCHEK, Gesch. d. deutschen Malerei S. 142. — Abb. bei v. HEFNER-ALTENECK, Trachten u. Gerätschaften I, Taf. 69). Fürstliche Gastmähler in der Bibel von Floreffe (MICHEL, Hist. de l'art II, I, p. 302), in dem Balduineum zu Coblenz (Ausgabe von G. IRMER, Taf. 3, 8) in der Hs. des WILHELM VON ORANSE, Cod. 1334 zu Cassel (A. SCHULTZ, Deutsches Leben im 14. u. 15. Jh., II, Taf. 74), im Cod. lat. 15675 der Bibl. nat. zu Paris (Gregorii moralia in Job, das Gastmahl bei Hiob dargestellt). Ein Wandgemälde des 12. Jh. in Estvad Kirke in Vestjylland (JÖRGEN OLRIK, Drikkehorn og Sølvtøj, Kopenhagen 1909, p. 36). Das Gastmahl Iweins in den Wandgemälden im Hessenhof zu Schmalkalden (Bau- u. Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Cassel, Kreis Schmalkalden, Taf. 120). Vgl. auch VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire du mobilier français I, p. 256, u. ALWIN SCHULTZ, Das häusliche Leben d. europäischen Kulturvölker (BELOW-MEINEKE, Handbuch) S. 300. Die Beispiele ließen sich mit Leichtigkeit vermehren.

[15] Jetzt im Züricher Landesmuseum, Abb. i. d. Zs. f. bildende Kunst NF. IX, S. 231.

[16] Zu vergleichen etwa die Dachbinder von San Miniato al monte zu Florenz (Abb. nach SEMPER bei G. EBE, Die Schmuckformen der Denkmalsbauten, Berlin 1893, S. 117.

[17] GREGOR. TURON., De gloria martyrum I, 65. Erectis tamen parietibus super altare aedis illius, turrem a columnis, pharis, Heracliisque transvolutis arcubus erexerunt, miram camerae fucorum diversitatibus imaginatam adhibentes picturam. Vgl. KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 601.

[18] Vita S. Boniti ep. Avernens. († ca. 709) c. 17. — v. SCHLOSSER, Quellenbuch zur karol. Kunstgesch. Nr. 713.

[19] FLODOARDUS, Hist. Rem. III, 5: templum pictis decoravit cameris. — v. SCHLOSSER, Karol. Quellenbuch Nr. 771.

[20] Gesta abbatum Fontanellensium c. XVII a. 823—833: Mon. Germ., SS. II, p. 296: habet quoque solarium in medio sui, pavimento optimo decoratum, cui desuper est laquear nobilissimis picturis ornatum .... quam variis picturis decorari in maceria et in laqueari fecit a Madalulfo, egregio pictore Cameracensis ecclesiae. Vgl. DEHAISNES, Hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille 1886, I, p. 26. — v. SCHLOSSER, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte S. 129. — Ders., Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters, Wien 1889, S. 31.

[21] Monachi Sangall. gesta Karoli l. II, c. 17: Mon. Germ. SS. II, p. 760: laquearibus et picturis. Die 774 errichtete Kapelle besteht noch 883.

[22] PURCHARDI carmen de gestis Witigowonis: Mon. Germ. SS. IV, p. 621. — Jos. NEUWIRTH, Die Bautätigkeit d. alamannischen Klöster St. Gallen, Reichenau u. Petershausen: SB. d. Wiener Akad. d. Wiss. phil. hist. Cl. CVI, 1884, S. 66.

decke im Kloster zu Petershausen, die Bischof Gebhard II. von Konstanz am Ende des 10. Jh. ausführen ließ[23], die Decke, mit der Abt Folcuin das Kloster Lobbes verzierte[24], gehören hierher.

Aus den folgenden Jahrhunderten haben wir Nachrichten über die Ausschmückung des Chores im Merseburger Dom durch Albuin um 1100[25], und des Münsters zu St. Gallen, in dem Abt Manegold (1123 bis 1133) die kassettierte Holzdecke des Mittelschiffes mit einer großen Darstellung des Stammbaumes Christi überziehen ließ[26]. Aus S. Emmeram in Regensburg, dessen Decke durch einen großen Zyklus von

Fig. 375. Metz. Romanische Decken im städtischen Museum.

[23] Casus Petrihusensis monasterii: Mon. Germ. XX, p. 633: Laquearia siquidem basilicae undique per intervalla bullis deauratis ornavit. Vgl. auch Vita S. Gebehardi: Mon. Germ. SS. X, p. 586. — J. Neuwirth a. a. O. S. 89.

[24] Folcuini gesta abbatum Lobiensium: Mon. Germ. SS. IV, p. 70: [Folcuinus] . . . domum ipsam altaris et laquear ipsius apprime pinxit. Vgl. Dehaisnes, Hist. de l'art dans la Flandre p. 30. — Documents et extraits concernant l'hist. de l'art dans la Flandre I, p. 16.

[25] Chronica episcop. ecclesiae Merseburgensis: Mon. Germ. SS. X, p. 163. Albuinus episcopus (1093—1112) . . . hunc vero decorem huic addidit ecclesiae, parietes interioris sanctuarii cum laqueari colorare precepit. Vgl. Lepsius, Der Dom zu Merseburg, dessen Geschichte und Architektur, nach Anleitung der Quellen entwickelt: Mitteil. d. Thüring.-Sächs. Gesch.-Ver. VI, 1843, S. 67. — Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei S. 123.

[26] Casus S. Galli, Contin. c. 37, p. 101. — Vgl. Jos. Neuwirth a. a. O. S. 22.

Malereien nach 1166 verziert war, sind uns sogar die tituli überliefert; sie zeigen eine Anordnung der Szenen und Figuren in den drei großen Hauptfeldern der Mittelbahn, das Hauptthema durch typologische Parallelen begleitet und illustriert, ähnlich wie in dem frühen Hauptwerk der Regensburger Schreibschule, dem Utacodex[27].

Erhalten sind an Decken mit szenischem Schmuck vor allem die beiden bekannten Denkmäler in Hildesheim und Cillis, beide auch Typen zweier ganz verschiedener Kompositionsgesetze. In Hildesheim, einem Prachtstück der spätromanischen Dekoration, ist die ganze Fläche bis auf den doppelten Rahmen als eine Einheit gefaßt: der aus den Lenden Jesses aufsteigende Stammbaum Christi füllt in großartiger zusammenhängender Zeichnung das ganze Mittelfeld[28]. In Cillis, wo ein hinter der großen Entwicklung zurückgebliebener Provinzmaler, aus dem Vorbilderschatz eines ganzen Jahrhunderts schöpfend, die 153 Felder der Decke zu füllen sich bemüht, ist die rechtwinklige Feldereinteilung als System zugrunde gelegt, die einzelnen Darstellungen sind in diese Rahmen hineingepreßt[29]. Von einer der Hildesheimer ähnlichen Decke, die Medaillons mit figürlichen Darstellungen in einem breiten Felde von Ranken zeigte, im Münster zu Konstanz ist nur ein dürftiger Rest erhalten[30], etwas mehr von den Deckenmalereien der Friedhofskapelle zu Balingen[31].

Die bemalte Decke, die sich in Metz im Kapitelsaal der Templer befand, mit phantastischen Tiergestalten in rotem Ocker auf weißem Grund, ist leider untergegangen[32], dafür aber sind im J. 1896 in Metz die jetzt im dortigen Museum befindlichen beiden Holzdecken in einem ehemals romanischen Gebäude der Ponceletstraße entdeckt worden, die uns einen umfassenden und eindringlichen Begriff von der farbigen Wirkung solcher Decken geben[33]. Während in Köln nur die bemalten Unterzüge, sind in Metz nur die bemalten Schalbretter erhalten. Die eine Decke zeigt nur runde Medaillons, die andere damit abwechselnd viereckige Felder. Die Füllung wird in beiden durch Tierdarstellungen, zum Teil den Vorbildern gewebter Stoffe[34], den Sternbildern, dem Physiologus entnommen, gegeben, daneben aber herrschen die seltsamsten Grotesken, in denen sich diese ausschweifende Phantasie bewegt.

Auf englischem Boden möchte man noch die beiden romanischen Decken in der Kathedrale zu Peterborough als verwandte Stücke anreihen[35]. Hier enthält das Langhaus und das südliche Querschiff

---

[27] J. A. Endres, Romanische Deckenmalereien und ihre tituli zu S. Emmeran in Regensburg: Zs. f. christl. Kunst XV, S. 205.

[28] Beste Abb. (in farbiger Lithographie) noch immer die von Kratz (Hildesheim 1856). Vgl. Otte u. v. Quasts Zs. f. christliche Archäologie u. Kunst II, S. 82. — H. Cuno, Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim, Hildesheim 1888. — Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 331. — Reproduktionen in allen größeren Kunstgeschichten.

[29] Beste Abb. (4 Bl. farbig) i. d. Mitteilungen der Schweizer. Gesellschaft f. Erhaltung historischer Kunstdenkmäler V, VI, mit Text v. Carl Brun. — Rahn i. d. Mitteil. d. antiquarischen Gesellschaft in Zürich XXXVI, 1872 (erste Mitteilung). — Ders., Gesch. d. bildenden Künste i. d. Schweiz S. 290. — Pupikofer, Heierli, Fäh, Entwicklung der Kunst in der Schweiz S. 122. — H. Vulliéty, La Suisse à travers les ages, Basel 1902, p. 117, Fig. 269 mit Abb. nach Phot.

[30] Kraus, Kunstdenkmale des Großherzogtums Baden I, Kr. Konstanz S. 137, Taf. II (farbig) mit Rekonstruktion der ganzen Decke.

[31] H. Christ, Romanische Deckenmalereien a. d. Friedhofskapelle in Balingen: Festschrift d. Kgl. Altertümersammlung Stuttgart 1912, S. 35 m. Taf.

[32] Beschrieben u. abgeb. bei Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française VII, p. 95.

[33] Wilh. Schmitz, Die bemalten romanischen Holzdecken im Museum zu Metz: Zs. f. christliche Kunst X, 1897, Sp. 98 mit 1 farbigen und 3 einfarbigen Tafeln. — Erweiterter Sonderabdruck deutsch und französisch, mit zwei weiteren Tafeln, Düsseldorf 1897. Dazu Friedländer i. d. Deutschen Literaturzeitung 1898, Sp. 720; Bm. i. Litterar. Centralblatt 1898, Sp. 881; Schnütgen i. d. Zs. f. christl. Kunst X, 1897, Sp. 255. — Literatur im Jahrbuch d. Ges. f. lothringische Geschichte und Altertumskunde XII, 1900, S. 388. — Kraus i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XXI, S. 213. — Abb. nach Phot. bei Hausmann, Elsässische u. lothringische Kunstdenkmäler II, Nr. 18, Text S. 12. — Kuhn, Allgem. Kunstgeschichte. Malerei I, S. 208.

[34] So etwa der romanische Wandteppich von der Wartburg, „dessen Motivenberührung mit den Holzdeckenmalereien aus Metz gewiß überrascht" (Jos. Neuwirth i. d. Besprechung des großen Wartburgwerkes i. d. Zs. f. Gesch. d. Architektur I, S. 272). Geblümt wie die Pallien nennt Theophilus presbyter (Schedula diversarum artium, Ausg. v. Ilg, S. 150) die laquearia — offenbar lag ihm auch der Vergleich mit Stoffen am nächsten.

[35] Vgl. die älteste Beschreibung bei Gov. Pownall, Observations on ancient painting in England: Archaeologia IX, p. 146. — Ausführlich Strickland, The ancient painted ceiling in the nave of Peterborough Cathedral. — O. W. Davys, Guide to Peterborough Cathedral, p. 51. — Das System abgeb. bei N. H. J. Westlake, An elementary history of design in mural painting II, p. 168, fig. 201. —

noch gemalte Decken, beide aus dem 12. Jh., die im Querschiff wohl noch etwas älter als die des Langhauses. An der Decke des Langhauses in Medaillons das Agnus Dei, die hh. Petrus und Paulus, die beiden Könige Eduard der Märtyrer und der Konfessor (?), Moses, weitere Gestalten von Königen, Bischöfen und dazu wieder allegorische und groteske Figuren. Als Zeit der Entstehung würden hier die Jahre 1177 bis 1199 in Betracht kommen. Endlich möchte ich die merkwürdige und künstlerisch hochbedeutende spätromanische Holzdecke in der Kirche von Dädesjö in Schweden nennen, die im Anfang des 13. Jh. entstanden sein dürfte In dem kahlem einschiffigen Raum ist die farbige Decke mit den 24 Medaillons der einzige Schmuck. Die Grotesken fehlen hier ganz, dafür geben die geschickt in die Rundform hineinkomponierten Darstellungen Szenen in meheren Figuren, die mittleren 16 aus der Kindheitgeschichte Christi[36].

Wie lange sich das romanische System noch hält, das zeigen etwa die Funde einer ehemaligen bemalten Decke aus der Marienkirche zu Karlstein[37] oder aus dem Kreuzgang zu Fréjus (Var)[38]. Charakteristisch für die romanische Dekoration ist aber vor allem die Neigung zu den Grotesken, wie sie Cillis, Metz, Peterborough gibt. Wie weit verbreitet auch das System der Balkenbemalung war, beweist eine aus Burgos stammende Holzdecke des 13. Jh. im Archäologischen Museum zu Madrid (2. Abt. Saal 2). Auf die aufrecht stehenden Seiten der Balken sind hier Felder in Form von halben Vierpässen gemalt, in denen Hirsch, Löwe, Greif, Schlange, dazu ein Jäger, ein Reiter und endlich allerlei phantastische Fabeltiere sich dehnen und die Zwickel füllen auffallend ähnlich wie auf unserer Kölner Decke.

IV.

In dem Hause Matthiasstr. 4 zu Köln, das sich aus der alten sicher schon im Anfang des 13. Jh. bestehenden Matthiaskapelle bei der Pfarrkirche von St. Johann Baptist entwickelt hat, ist im J. 1888 ein Wandgemälde mit profanen Darstellungen aufgedeckt worden, das wegen der hier gegebenen großen zeitgenössischen Porträts von besonderer Bedeutung ist (Fig. 376)[39]. Die Breite der ganzen Darstellung beträgt 2,16 m, die Höhe des Mittelbildes 1 m. Die Donatoren sind 45 cm groß. In der Mitte in einem Vierpaß Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, auf braunem Grund zwischen grünem und rotem Bortstreifen. Johannes und wahrscheinlich auch Maria, von der der untere Teil verschwunden ist, waren kniend dargestellt, im Anschluß an die Vierpaßform. Neben dem Kreuzhaupt zwei Rundmedaillons, in denen sich offenbar die Darstellungen von Sonne und Mond befanden. Weit besser erhalten sind zu beiden Seiten die Stifterfiguren, die nach innen gewendet auf dem zackigen und scheinbar felsigen Grund knien. Die Gestalt zur Linken ist mit einem dunkelroten Untergewand mit einem gelblichen Pelz sowie gelblicher Pelzmütze bekleidet. Die erhobenen Hände halten ein kleines Kreuz und eine große

---

W. et G. Audsley, La peinture décorative dans le style du moyen âge, Paris 1881 (Taf. ohne Nr.), deutsche Ausg. von C. Vogel, Stuttgart 1883. — C. E. Keyser, A list of buildings in Great Britain and Ireland having mural and other painted decorations, London 1883, p. XLI, 197. — Über die ursprüngliche Holzdecke des Domes zu Canterbury vgl. Schnaase, Gesch. d. bildenden Künste IV, S. 650. — C. E. Keyser, The mural and decorative paintings which are now existing or which have been in existence during the present century at Canterbury Cathedral: Archaeological journal XXXV, 1878, p. 275. Untergegangen ist die berühmte Kirche, die Alcuin in York beschreibt, mit ihrem Schmuck herrlicher Decken (Historians of the church of York p. 394: . . intus emicat egregiis laquearibus atque fenestris. Vgl. Baldwin Brown, The arts in Early England. Ecclesiastical architecture p. 320.

[36] E. Wrangel, Vad en Smålandskyrka kan berätta (Sonderdruck aus Ur Värends historia, Värjö 1912, mit Tafel u. Details. Eine größere illustrierte Publikation von O. Rydbeck u. E. Wrangel in Vorbereitung).

[37] Jos. Neuwirth, Mittelalterliche Wandgemälde u. Tafelbilder d. Burg Karlstein in Böhmen S. 21: Nächst d. Katharinenkapelle wurden bei den Restaurationsarbeiten ein Balkenstück (Abb. Fig. 5 S. 42) mit Engel gefunden und zwei gefalzte Bretter der bemalten Decke (Mitteilungen d. österreich. Centralkommission NF XIV, S. 214, Fundstücke zurzeit in der Kanzlei der Bauleitung), welche auf blauem Grunde weißgekleidete Engel mit buntgefiederten Flügeln zierten; die Kniestücke derselben waren nicht nebeneinander, sondern in der Linie abwechselnd angeordnet, wobei die Flügel der auf den Balken gemalten Engelsfiguren sich nach Art leicht geöffneter Schmetterlingsflügel an die beiden Balkenseiten innig anschmiegten. Längs der Wände lief als Bordüre der flachen Holzdecke ein bemalter Streifen, der in zwei Schildreihen abwechselnd den böhmischen Löwen in rotem und den schwarzen Adler des deutschen Reiches im goldenen Felde zeigte.

[38] Abb. bei Gailhabaud, L'architecture du V^e^ au XVII^e^ siècle.

[39] Schnütgen, Neuentdeckte Wandmalereien in einem Kölner Privathause: Zs. f. christl. Kunst II, Sp. 89, m. Abb.

Palme. Die Stifterin trägt ein gelbliches mit weißen Lichtern versehenes Unterkleid, roten Mantel mit hellbraunem Futter, schwarzem Kragen und ein weißes Kopfuch. Charakteristisch sind die lang schleppenden Ärmel, die der Gestalt eine merkwürdig breite Silhouette geben. Durch die beiden Inschriften sind die Donatoren mit Namen genannt: zur Linken .... CTIAN DE BÄRENDORP, zur Rechten HILDEGUNDIS.

Es ist leider nicht möglich, die beiden dargestellten Figuren zu identifizieren. Das Geschlecht von Bärendorp ist ein altes rheinisches. Nach dem Vorkommen des Vierpasses, der Tracht und der Zeichnung der Gewandung muß man das Gemälde nach der Mitte des 13. Jh. ansetzen.

Fig. 376. Köln. Wandgemälde in der Matthiasstraße 4.

Fig. 377. Köln, St. Gereon. Tympanon des Portals in der Vorhalle.

ST. GEREON IN KÖLN.

Wandmalereien des 13. Jh. im Dekagon und in der Taufkapelle.

Literatur.

Über die Quellen zur Geschichte der Kirche vgl. oben S. 132 und 405. Die vollständige Zusammenstellung von J. Krudewig in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 1.

Über die Malereien vgl. Die Restaurationsarbeiten in der Krypta der St.-Gereonskirche: Kölnische Zeitung v. 16. Februar 1869. — Die Restauration des Hochchors der Pfarrkirche St. Gereon in Köln: Kölner Localanzeiger v. 29. März 1899, Nr. 85. — Clemen i. d. Jahresberichten der rheinischen Provinzialkommission für die Denkmalpflege VI, 1901, S. 62 und i. d. B. J. 108, S. 339 m. Abb. — Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 43. — E. Hensler i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 86 m. Abb. — Springer, Handbuch der Kunstgeschichte[8] II, S. 242 (Abb.). — Dehio, Kunstgeschichte in Bildern II, Taf. 83 (Abb.).

Wiedergabe bei Clemen, Romanische Wandmalereien der Rheinlande, Tafelband, Taf. 38 Tympana am Hauptportal; Taf. 39 Dekoration dreier Zwickel über den Kapellennischen im Dekagon; Taf. 40 Malereien in der Seitenkapelle des Dekagons; Taf. 41—46 Wandmalereien in der Taufkapelle; Taf. 41 Längenschnitt mit Übersichtsblatt; Taf. 42—46 Einzelfiguren. — 4 Blatt Aquarelle von *Ramboux* und 9 Zeichnungen mit den figürlichen Darstellungen der Taufkapelle im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. — In dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin 17 Blatt Umrißpausen der großen Figuren um 1850 (von *Ramboux*?), phot. von *Meydenbauer*. — Pausen der in den Nischen des Dekagons erhaltenen Malereien, ehemals im Besitz des Kanonikus Göbbels in Aachen. — Aufnahme der Taufkapelle von *Th. Schmitz* in 5 Bl. mit farbigen Schnitten durch das Innere im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz — Farbige Aufnahmen von Gerhard Schoofs nach den Malereien im Dekagon und von A. Olbers vom J. 1900 (6 Blatt und 2 Zeichnungen) nach den Malereien in der Taufkapelle im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

Geschichtliches.

Die Erweiterung des Langchores der Kirche nach Osten hin in der zweiten Hälfte des 12. Jh. hatte für längere Zeit den Baubestand abgeschlossen — jetzt drohte im zweiten Jahrzehnt des 13. Jh. das alte Dekagon zusammenzustürzen[1]. Es stand hier noch der ältere Zentralbau, der wohl erst in der fränkischen Zeit auf der römischen Grundlage neu errichtet war, — dieser älteste Zentralbau der Rheinlande war aber wahrscheinlich bis zu dieser Zeit in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Die ungefähre Höhe wird man sich klar machen können, wenn man sich die flache Decke in den annonischen Ostchor einzeichnet — es ist anzunehmen, daß dieser Chor doch mit seiner Decke nicht höher lag, als die Decke des Dekagons reichte. Man erhält dann ungefähr einen Schnitt durch die über den Umgängen des Dekagons gelegenen Fenster: darnach möchte man annehmen, daß auch die Emporen schon in dem ursprünglichen Bau vorhanden waren[2]. Der obere Teil des Dekagons wurde abgebrochen, stehen blieb aber der untere Teil mit den nach außen wie bei Minerva Medica in Rom vortretenden Nischen, vielleicht ist auch ein Teil des Kernes der aufgehenden Pfeiler alt. Schon die erste Einwölbung des Langchores unter Erzbischof Arnold hatte die Notwendigkeit einer Erhöhung des Dekagons gegeben; man begnügte sich aber jetzt nicht damit, nur über die Scheitelhöhe dieser romanischen Chorgewölbe hinauszukommen, sondern führte in den schlanken und aufgelösten spätromanischen Formen einen Bau mit einem aufstrebenden zehnteiligen Gewölbe auf, der eine der kühnsten konstruktiven Leistungen der Kunst des Übergangsstils darstellt, die originellste und genialste Schöpfung dieses Stils am ganzen Rheine, von einer imposanten Raumwirkung, vielleicht die bedeutendste Lösung des Kuppelproblems zwischen der Hagia Sophia und der Domkuppel von Florenz. Das alte Motiv der Empore ward in den neuen graziösen Formen wieder aufgenommen, über dieser Empore wurde vor dem Fächerfenster ein triforienartiger Gang angeordnet. Der — vielleicht erst später geschlossene — Obergaden zeigt Fensterformen, die die Sprache des Übergangsstiles schon verlassen. In nicht ganz einem Jahrzehnt ist das Wunderwerk der Wölbung beendet; im J. 1227 wird die Schließung des Gewölbes berichtet[3].

Der Neubau der Taufkapelle an der Südseite erfolgt nach der Vollendung des Dekagons, aber im engen Anschluß an dessen Ausbau. Der Grundriß (Fig. 385) zeigt deutlich, daß die Anlage des Strebepfeilers des Dekagons schon fertig war, ehe man zu dem Anbau schritt. Die verdrückte Form des Achtecks rührt daher, daß dieses sich zwischen das Dekagon und den nach Südosten führenden älteren Gang der Klostergebäude, die Galilaea, einpassen mußte[4]. Ein Datum für die Vollendung der Taufkapelle ist nicht überliefert. Die Bestimmung in einem Memorienbuch des Stiftes aus dem 13. Jh. über die Schenkung eines Dechanten Hermann († um 1244) ad edificium capelle S. Johannis[5] scheint darauf zu deuten, daß

---

[1] Jörres, Urkundenbuch des Stiftes St. Gereon, S. 68 Nr. 73: cum edificia nostre ecclesie ex longa vetustate dispacta iam ruinam minarentur et eorum restauratio dilationem nullam pateretur .... decretum est ut ... communi consilio, communibus expensis ageretur. Zwei (nicht mehr vorhandene) Kapitelsbeschlüsse von 1224, super restauratione ecclesiae s. Gereonis ex longa vetustate ruinam minantis verzeichnet im Archivinventar von 1645 (Schäfer i. d. Ann. h. V. N. LXXI, S. 73, Nr. 3). Vgl. die Darstellung der Baugeschichte der Kirche von Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 21.

[2] Damit würde die oft auf St. Gereon bezogene Stelle in dem Lobgedicht des Venantius Fortunatus auf den Kölner Bischof Charentinus (um 560) eine Bestätigung erhalten: Hier wird über dem Unterbau eine zweite erhabene Anlage, also eine Empore genannt (Mon. Germ., Auct. antiquiss. IV, p. 68).

Aurea templa novas pretioso fulsa decore;
Tu nites, unde Dei fulget honore domus.
Maioris numeri quo templa capacia constent,
Alter in excelso pendulus ordo datur.

Allerdings ist, wie Rahtgens a. a. O. S. 16 mit Recht hervorhebt, der Ausdruck aurea templa kein seltener. — Die Stelle ist aber am einfachsten auf St. Gereon zu beziehen. Die Bezeichnung, die die Kirche nach Gregor von Tours (In gloria martyrum cap. 61: Mon. Germ. SS. rer. Merov. I, p. 530) trug: Sancti Aurei — oder ad Aureos Sanctos, wie es in der Vita Annonis (Mon. Germ. SS. XI, p. 491) heißt, scheint hier nur in eine dem poetischen Versmaß angepaßte Form umgegossen zu sein.

[3] Annales S. Gereonis: Mon. Germ. SS. XVI, p. 734: Anno ... 1227 in octava apostolorum Petri et Pauli completa est testudo monasterii S. Gereonis. In dem Tafelband ist in den Erläuterungen zu Taf. 38 das irrige Datum 1219 angegeben.

[4] Vgl. den Grundriß Taf. III in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 24 (nach Boisserée, Denkmäler der Baukunst am Niederrhein). Vgl. Rahtgens a. a. O. S. 55.

[5] Vgl. Lacomblet im Archiv f. Geschichte des Niederrheins III, S. 117: XIII. Kal. Novembris obiit Herimannus decanus s. Gereonis, qui contulit ecclesie .... prebendam suam ad duos anno ad edificium capelle S. Johannis. Ein

noch in dieser Zeit an der Kapelle weitergearbeitet ward — oder daß weitere Arbeiten geplant waren. Doch weist die Übereinstimmung der Detailformen, der reichen Dienstbündel, der Kapitäle und der Rippen mit denen des Dekagons darauf, daß der Bau in unmittelbarem Anschluß an den der Zentralanlage ausgeführt ward und wohl durch den gleichen Architekten.

Die Krypta.

Die Krypta hat Wand- und Gewölbemalereien verschiedener Epochen bewahrt, in den drei Ostjochen Gewölbemalereien der frühgotischen Zeit, über dem Eingang zur Confessio eine gleichfalls gotische, aber übermalte Kreuzigung mit Heiligen. Diese Darstellungen werden später in dem Band über die gotischen Wandmalereien zu behandeln sein. Hier sind nur die spätromanischen Malereien zu erwähnen.

Der ganze Ostteil der Krypta, in der in den großen römischen Steinsärgen die Gebeine der Märtyrer der thebäischen Legion beigesetzt worden waren, hatte im 2. oder 3. Jahrzehnt des 13. Jh., wahrscheinlich gleichzeitig mit der Ausmalung des Dekagons, einen bedeutsamen Schmuck durch die großen Einzelgestalten von Märtyrern der thebäischen Legion erhalten.

Im jüngeren Teile der Krypta befinden sich einander gegenüber über den beiden großen Sarkophagen, die dort stehen, zwei stark verblaßte Heilige mit rotbraunen Nimben; ihre Füße sind nicht mehr sichtbar. Beide tragen Spruchbänder, die nur teilweise lesbar sind.

Auf der Südwand (Fig. 378) erscheint ein heiliger Märtyrer in rotem Gewand mit reich gefaltetem braunviolettem Mantel, der am Hals durch eine Spange zusammengehalten wird. Die Linke, deren Arm in einer Falte des Gewandes ruht, trägt eine gelbe Palme. Die Rechte hält ein nach rechts (vom Beschauer aus) sich hinziehendes Spruchband mit zwei Hexametern, deren Schlußhälften jedoch nur noch zusammenhängend lesbar sind:

PA . . . . . (IA)M DUDŪ ƆTUMULATOS
. O . . . . . C̄ . OS SC̄S TRNSTULIT ANNO

Die Inschrift bezieht sich darauf, daß Erzbischof Anno (1056—76) die bis dahin unbeachtet gebliebenen heiligen Leiber der Mauren, die einige Tage nach der Thebaischen Legion gemartert worden waren, erheben ließ. Die Inschrift würde wie folgt zu ergänzen sein:

[SUB] PA[VIMENTO HIC IA]M DVDUM CONTUMULATOS
[MAUR]O[S PRO CHRISTO] C[AES]OS SANCTUS TRANSTVLIT ANNO

Über dem Nimbus der Figur befinden sich noch zwei fast ganz verblaßte Inschriften, wahrscheinlich zwei weitere Verse.

Im gleichen Zusammenhang steht der Heilige (Fig. 379) gegenüber, der durch eine nur rechts vom Hals erhaltene Inschrift als [PRIN]CEPS MAUROR[UM] bezeichnet wird, während rechts etwa „GREGORIUS PRIN[CEPS]" gestanden hat. Auch von dem Spruchband sind links keine Spuren mehr wahrnehmbar, die rechte Hälfte lautet mit voller Deutlichkeit:

(D)ECIES SEX TER Q° CENTŪ
ME DUCE GREGORIO

Dechant Hermann von 1214—1242 genannt, 1244 ist er gestorben (JÖRRES, Urkundenbuch S. 61, 116). Vgl. RAHTGENS a. a. O. S. 20. Es macht freilich erhebliche Schwierigkeiten, sich den ganzen Bau schon im J. 1227 vollendet vorzustellen. Das ist schon all den wirklich kritischen Betrachtern der kölnischen Baugeschichte aufgefallen. VON QUAST erwähnt B. J. XIII, S. 184, das Datum sei auffallend in einer Stadt, wo das rein romanische System noch lange herrschend bleibt. A. ESSENWEIN, Die farbige Ausstattung des Schiffes der Pfarrkirche St. Gereon 1891 S. 7 sagt: Die Wölbung war ohne Zweifel nicht vor 1230 erfolgt, vielleicht aber auch erst 1250 oder noch später. ST. BEISSEL i. d. Stimmen aus Maria Laach 1903, I. S. 381 nennt das Datum 1227 unmöglich und auch RAHTGENS i. d. Zs. f. christl. Kunst 1912, S. 290 bezeichnet es als auffallend früh. Es ist nicht ausgeschlossen, daß noch ein Umbau gegen 1250 anzunehmen ist. In den Details stimmt wohl die Zwerggalerie zu den architektonischen Formen des Unterbaues und des Emporengeschosses, nicht aber die Anlage der großen Fenster, die wie das Strebesystem ihre Parallelen in Frankreich hat. Sollte man einen Umbau unter Erhöhung des ganzen Raumes und Wiederverwendung bzw. Neuversetzen der Zwerggalerie annehmen müssen?

Die Ergänzung der Inschrift würde den Text ergeben:

[MILITES HOC LOCO MAURI D]ECIES SEX TERQUE CENTUM
[MARTYRII PALMAM RETULERE] ME DUCE GREGORIO[6]

Die Legende bezeichnet Gregorius als Führer der fünf Tage nach der Hinrichtung der Thebäer gemarterten 360 Mauren.

Die Figur selbst ist nicht so gut erhalten wie die gegenüberliegende. Man erkennt nur eine blondbärtige Gestalt in rotem Mantel, der am Halse durch eine viereckige Spange zusammengehalten wird. Die Rechte, die nicht mehr erkennbar ist, hält einen gelben Palmzweig, der über der Brust und links vom Nimbus erscheint.

Am Eingang zum Turmgeschoß auf der rechten Wand: Gestalt des h. Johannes, ganz in braunrot, auch der Nimbus, nach links gewandt, mit der linken Hand den gelben braunrot geränderten Kelch nach links haltend. Früher befand sich auf der Wand gegenüber ein Johannesaltar, wie die Inschrift auf der Mauer beweist: (AL. S. JOHANIS EV.). Die beiden Turmgeschosse enthielten noch an den Westwänden und an den nach außen (N. und S.) gekehrten Wänden die Darstellungen von je drei nimbierten Gestalten, steif statuarisch nebeneinanderstehend, gleichfalls Heilige der thebäischen Legion. Die auf der Nordseite (wo jetzt ohne jede Schonung des alten Bestandes die elektrische Transformation eingebaut ist) sind fast ganz verschwunden, in dem südlichen Turmgeschoß ist auf der Westwand die obere Hälfte dieser Darstellung noch undeutlich sichtbar. Abgebildet sind Krieger mit Nimben in Panzern (?) mit Mänteln darüber. Von dem mittleren ist der rote Mantel noch

Fig 378. Köln, St. Gereon. Einzelfigur in der Krypta.

[6] Die Ergänzung der Inschriften stammt von Herrn Domkapitular Dr. Arnold Steffens in Köln. Abgedruckt schon in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 84.

erkennbar, sonst sind nur die dünnen rotbraunen Vorzeichnungen übrig geblieben. Zwei weitere Einzelgestalten von thebäischen Märtyrern erscheinen auf der Stirnwand der Apsis neben den Eingängen zu den Turmgeschossen, auch sie nur in den Vorzeichnungen erhalten. Die roten Mäntel und die gelben Untergewänder oder Panzer sind noch sichtbar. Die Figuren zeigen denselben Typus wie die abgebildeten am besten erhaltenen Gestalten und lassen in der Gewandung den eckig gebrochenen Stil erkennen, der auch im Dekagon und in der Taufkapelle uns entgegentritt.

Das Dekagon*.

Das ganze Dekagon hat unzweifelhaft unmittelbar nach der Fertigstellung des Neubaus, also nach dem J. 1227, eine durchgehende und einheitliche Dekoration erhalten, ebenso wie die Taufkapelle. Die Dekoration ging aber ebenso wie die im Hochchor schon zugrunde, als um das J. 1640 das Dekagon eine neue barocke Ausschmükkung erhielt[7]. Diese Erscheinung des Innenraumes um 1840 zeigt ein Aquarell der Weyerschen Sammlung im historischen Museum der Stadt Köln. Als dann 1883 eine Neuausmalung des ganzen Dekagons nach den Plänen von *August Essenwein* bevorstand, hat man allzueifrig die sämtlichen Architekturglieder von den späten Überstrichen gereinigt und sich nicht um die vorgefundenen Reste gekümmert, vor allem über das dekorative System keine Aufzeichnungen gemacht. Völlig erhalten waren nur die Malereien über den unteren Nischen, die schon in spätgotischer Zeit von den großen hölzernen Reliquienkästen ganz verdeckt waren. In den Nischen wurden die Vorzeichnungen für eine ganze Reihe von Darstellungen gefunden, zumeist freilich

Fig. 379. Köln, St. Gereon. Einzelfigur in der Krypta.

* Der Beschreibung S. 537 bis 559 liegt ein Manuskript von Dr. REICHE zugrunde.

[7] RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 21. Vgl. oben S. 405.

durch die Aufstellung der Barockaltäre zerstört. Nur in der einen südlichen Nische hatten sich die Darstellungen aus der Legende des h. Dionysius so weit erhalten, daß sie den neuen von *Göbbels* ausgeführten Malereien zugrunde gelegt werden konnten. Außerdem waren die beiden Tympana des westlichen Hauptportals in der alten Bemalung erhalten geblieben.

In dem von der Vorhalle geschützten äußeren Tympanon des westlichen Hauptportals, in das die Profilleiste des mit flachem Dreieckgiebel abgedeckten Türsturzes einschneidet, sind die Halbfiguren des Weltrichters und der Heiligen Gereon und Helena gemalt (Fig. 377. — Tafelband Taf. 38). Das äußere Tympanon ist bis auf kleine Retuschen unberührt erhalten, das innere i. J. 1883 roh übermalt[8].

Der Grund des Feldes ist blau und von einem breiten grünen Rahmen umzogen, den nach außen ein roter mit Kreuzen besetzter und ein breiterer gelber Streifen gegen den Spitzbogen abfassen. Die Figuren, alle drei Kniestücke, sind ohne Rücksicht auf Grund und Rahmen über beide hinweggemalt. In der Mitte Christus, en face, bärtig, mit langen Locken, in rotem Gewand mit engen goldbortierten Ärmeln und goldenem Saum, in weitem rotem Mantel; die Rechte ist segnend erhoben, in der Linken hält er seitwärts das offene Buch des Gerichts, auf dessen linker Seite von der ursprünglich über beide Seiten gehenden Aufschrift die Worte EGO SVM erhalten sind[9].

Links von ihm der h. Gereon, bartlos, kenntlich an der Lanze und der Krone. Er trägt einen rotkarrierten Rock (ein Koller?) mit engen Ärmeln, einen Lendenrock von blauen Schuppen — über beide ist in der Mitte des Körpers von oben nach unten eine Goldborte gemalt, die um die Hüften von einer horizontalen gekreuzt wird. Auf den Schultern liegt ein vor der Brust zusammengehaltener weißer Mantel. Mit der Rechten schultert er seine Lanze mit rotem Fähnlein, die Linke weist seitwärts auf Christus.

Rechts die h. Helena. Sie trägt ein rotes Kleid mit engen Ärmeln, darauf vor der Brust ein großes goldenes Kreuz, und roten grüngefütterten Mantel. In der Linken hält sie ein goldenes Kreuzscepter, die Rechte weist seitwärts auf Christus. Beide Heilige haben die innere Schulter etwas zurückgenommen und den Kopf nach der Mitte geneigt.

Im inneren, dem Dekagon zugekehrten Tympanon ist das Jüngste Gericht gemalt (Fig. 379[a]). Unten auf dem mit flachem Dreieckgiebel abgedeckten Türsturz die aus ihren Gräbern Auferstehenden, darüber im Bogenfelde unter Säulenarkaden die Halbfigur des Weltrichters, umgeben von zwei anbetenden Engeln, die die Leidenswerkzeuge, Lanze und Rute halten, und zwei in den Ecken in Halbfigur gegebenen Erzengeln mit Scepter, die das Gericht ankündigen. Beide Zonen trennt eine Leiste, die, auf der Stirnseite vergoldet, auf der Unterseite mit einer gelb-grünen Blätterwelle auf braunem Grunde ausgemalt ist.

Die untere Zone ist außen von einem roten Streifen eingerahmt, an den auf der Giebelseite jederseits vier mit goldenen Vierpässen gezierte Halbkreise von derselben Farbe angehängt sind. Diesen entsprechen die in goldenen Knöpfen endigenden Zwickelspitzen von neun gelb gestrichenen Rundbogen, die, von dem großen mittleren nach den Ecken immer kleiner und flacher werdend eine fortlaufende Arkade bilden. Von den gelben Bogen überschnitten, werden in ihnen die ebenfalls in goldenen Knöpfen bzw. Lilien endigenden Zwickelspitzen einer zweiten roten Rundbogenarkade sichtbar. Offenbar ist das Ganze ein schwacher Versuch, ein fortlaufendes, aus neun Jochen bestehendes Gewölbe darzustellen, unter dem die Auferstehung der Toten sich vollzieht. Die untere Linie dieser Arkade wird mit einem breiten

---

[8] Aufnahmen von Gerhard Schoofs v. J. 1899 im Denkmälerarchiv, darnach Lichtdruck bei CLEMEN, Romanische Wandmalereien Tafelband Taf. 38. — Jahresberichte der rheinischen Provinzialkommission VI, 1901, S. 62. — B. J. 108, S. 339. — CLEMEN, Die rheinische und westfälische Kunst auf der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 43. — Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 87. Das ganze Portal ebenda Lichtdruck Taf. XI zu S. 90.

[9] Die Stelle ‚ego sum' bei Christus ist nicht eindeutig nach diesem Anfang zu bezeichnen. Es kommen wohl vor allem die Stellen des Johannesevangeliums in Betracht:
Joh. 6, 41: ich bin das Brot, das vom Himmel gekommen ist.
Joh. 6, 48: ich bin das Brot des Lebens.
Joh. 6, 51: ich bin das lebendige Brot.
Joh. 8, 12: ich bin das Licht der Welt.
Joh. 10, 7: ich bin die Tür zu den Schafen (vgl. 5, 9).
Joh. 10, 11: ich bin der gute Hirt (vgl. 3, 14).
Joh. 11, 25: ich bin die Auferstehung.
Joh. 14, 6: ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben.
Joh. 15, 1: ich bin der rechte Weinstock (vgl. V. 5).

grünen Rahmen gegen den blauen Grund abgesetzt, und die Rundbogen, die dieser Rahmen auf dem Grunde bildet, bestimmen die Komposition der Szene.

Zwischen grauen und braunen, mit grüner Oberfläche bemalten Felsblöcken stehen sechs Särge ohne Deckel. Im mittleren Sarkophag steht unter dem Hauptbogen eine große bartlose, wohl männliche Gestalt, bis auf den Kopf ganz in einen roten Mantel gehüllt, und blickt geradeaus. Links neben ihm im nächsten Bogen steht einer mit einem grauen Mantel vermummt in einem nach hinten sich verlierenden Sarge, während rechts hinter dem Mittelsarkophag der nackte Oberkörper eines blonden Jünglings emportaucht, der mit der Rechten auf den Boden sich stützt und mit staunend erhobener Linken den Kopf nach oben richtet. Dann folgen rechts und links je eine in und neben ihrem Sarge halbaufgerichtete Frau, die rechts streckt staunend ihre Linke aus. Hinter ihrem Sarkophag der nackte Oberkörper eines eben aus der roten Decke sich erhebenden blonden Jünglings, dem hinter dem Sarge der anderen Frau links ein anderer Jüngling entspricht. Vor diesem Sarge steht weiter nach links eine wie träumend den Kopf auf die linke Schulter legende Gestalt. Links von dieser erhebt sich aus dem letzten Sarge in der Ecke eine andere, offenbar auch weibliche Gestalt, die gleichsam balancierend ihre Arme aus dem grauen über den Kopf gezogenen Grabestuch seitwärts ausstreckt und staunend nach rechts sieht. Den letzten beiden Frauen entspricht in der anderen Ecke ein in einem gemeinsamen Sarge befindliches Paar. Sie, bis auf das Gesicht mit rötlichem Gewande verhüllt, legt sinnend den Kopf auf die linke Schulter, den Blick geradeaus gewandt, er, zuäußerst, legt wie in staunendem Schauen den blondgelockten bartlosen, im Profil gezeichneten Kopf in den Nacken und weist mit der Rechten sprechend auf den Boden.

Fig. 379a. Tympanon mit Auferstehung der Toten.

Die obere Zone wird durch fünf gelbe Rundbogen gegliedert.

Quer durch die Mittelarkade ist über die Säulenkapitäle ein großer braun gestrichener Balken gelegt, das Querholz des Kreuzes, dessen Langholz ganz von der großen Halbfigur Christi verdeckt wird, die in voller Vorderansicht gegeben von dem großen goldenen Kreisnimbus umstrahlt wird. Das lange blonde Haupthaar ist in der Mitte gescheitelt, der Bart stumpf zugespitzt, der Blick der großen braunen Augen starr geradeaus gerichtet. Der gewaltige rote Mantel mit kleinem Halsausschnitt läßt beide Unterarme frei, von denen der rechte seitwärts abgestreckt ist, die Innenfläche der Hand — ohne Wundenmale — zeigend. In der Arkade links und rechts vom Weltrichter beugt je ein Engel mit blondem Lockenkopf, ihm zugewandt, schreitend dargestellt, das Knie vor ihm. Der links hält drei goldene Ruten vor sich in den Händen, der rechts hält die Lanze mit der Rechten, während die Linke abwärts gesenkt ist. Die Flügel, von denen der vordere herab-, der hintere hochgenommen ist, sind rotweiß gefärbt mit abstehenden schwarzen Außenfedern. Unter den äußeren Arkaden stehen mit dem Rücken gegen die anderen Engel in den Ecken zwei weitere Engel in Halbfigur mit hochgestellten Flügeln, die mit der inneren Hand ein großes goldenes Lilienscepter schultern, mit der anderen ein langes goldenes Hirtenhorn ansetzen, um zum letzten Gericht zu blasen. Die Haltung ist en face, bei dem rechts mit

ungeschickt herausgedrückter linker Hüfte, die Köpfe sind auf die äußere Schulter abwärts geneigt. Die Gewandung, die hier sogar in der Färbung verwirrt ist, besteht aus Gewand und Mantel[10].

Die Unterseite des Sturzes ist durch ein breites außerordentlich wirkungsvolles Rankenornament in Weiß auf Rot mit kräftigen Umrißlinien dekoriert: die Ranken entwickeln sich symmetrisch von der Ecke her und stoßen in der Mitte zusammen (Tafelband Taf. 38).

In der vom Westportal gerechneten zweiten Kapelle der Südseite sind von der alten Ausmalung drei Szenen aus der Legende des h. Bischofs Dionysius erhalten (Tafelband Taf. 40 im heutigen Zustand. — Fig. 380 und 381 im Zustande vor der Wiederherstellung). Die Darstellungen sind freilich nicht restauriert, sondern nach den von Göbbels angefertigten Pausen auf neuem Putz völlig neu aufgemalt und ergänzt.

Die Kapelle ist wie die anderen durch ein aus der Achse der Kapelle verschobenes gotisches Maßwerkfenster erleuchtet. Die Kuppel ist mit den modernen Figuren der hh. Kunegundis, Hermann Joseph, Davids,

Fig. 380. Köln, St. Gereon. Letztes Abendmahl und Enthauptung des h. Dionysius (vor der Restauration).

Abraham und Franciscus Sal. samt dem von sechs Engeln gehaltenen Brustbild Christi ausgemalt. Unterhalb des Fensters zieht sich die schöne alte Marmorbekleidung des 17. Jh. an der Wand entlang. Neben dem Fenster befindet sich in der oberen Hälfte des Zylinders die alte Malerei unter einer fortlaufenden Reihe von Giebeln (die architektonische Einrahmung neu). Der blaue Grund wird unten und an den Seiten durch einen einfachen grauen Streifen, oben durch einen Fries von Kleeblattbogen eingefaßt.

In dem Felde links von dem Fenster nimmt die linke Hälfte der Bildfläche die Szene ein, wie Christus dem h. Dionysius das letzte Abendmahl im Gefängnis reicht, die rechte die Enthauptung des Heiligen, im Felde rechts des Fensters trägt der h. Dionysius das abgeschlagene Haupt auf seinen Händen[11].

---

[10] Aufnahme von G. Schoofs. Lichtdruck bei Clemen a. a. O. Taf. 38. — Jahresberichte VI, 1901, S. 63. — B. J. 108, S. 340.

[11] Passio s. Dionysii ep. ed. Br. Krusch i. d. Mon. Germ., Auct. antiquiss. IV, p. 101. Vgl. Acta Sanctorum 9. Okt. vol. IV, p. 696; Supplement z. d. A. SS. I, 1899, p. 143, 614. — Jul. Havet, Questions mérovingiennes. V. Les origines de St. Denis (Bibl. de l'école des chartes LI, 1890, p. 5.— Duchesne, La passion de S. Denis: Mélanges Julien Havet 1895, p. 31. Die Legenda aurea erzählt cap. 153 die Geschichte des Heiligen folgendermaßen: Der h. Dionysius, erster Bischof von Paris, wird von Rom aus, wo er die Apostel Peter und Paul im Gefängnis besucht hatte, mit seinen Diakonen Rusticus und Eleutherius nach Paris gesandt, um das Evangelium zu verkünden. Schon hatte er dort viele zum Glauben bekehrt, Kirchen errichtet und Klöster gebaut, als der Präfekt Fescennius von Rom nach der gallischen Haupt-

1. Das letzte Abendmahl und die Enthauptung des h. Dionysius. Der Boden ist beiden Szenen gemeinsam: ausgezackter Felsboden, dessen Flächen mit stilisierten Pflanzen und rechts am Rande, wo er sich terrassenförmig zum Berge erhebt, auch mit Bäumen bewachsen sind. Auf diesem felsigen Terrain steht in der linken Hälfte eine Stadt mit Häusern, Mauern und Türmen (zum Teil ergänzt). Unter einem der offenen Bogen kommt eiligen Schrittes in flatterndem Mantel Christus auf einer stilisierten violetten Wolke dahergeschwebt. In der Linken hält er eine brennende Kerze, mit der Rechten reicht er dem h. Dionysius die Hostie. Dieser, in weißer Bischofstracht mit der zweihörnigen Mitra, ist bis zur Brust im Bogen eines Hauses sichtbar und streckt Christus die Arme entgegen, zum

Fig. 381. Köln, St. Gereon. Der h. Dionysius trägt sein abgeschlagenes Haupt (vor der Restauration).

stadt kam, um gegen die Christen vorzugehen. Er fand den Heiligen, wie er dem Volke predigte. Sofort ließ er ihn und seine beiden Begleiter greifen, und als sie fortfuhren, vor ihm ihren Gott zu bekennen, sie geißeln und dann ins Gefängnis werfen. Am folgenden Tage ward der h. Dionysius nackend auf einen eisernen Rost gebunden, und unter ihm ein großes Feuer angezündet. Dann warf man ihn den wilden Tieren vor. Darauf warf man ihn in einen brennenden Ofen, aber sofort erlosch das Feuer in ihm. Schließlich brachte man ihn mit seinen Begleitern und einer großen Menge von Gläubigen ins Gefängnis. Als nun Dionysius hier die Messe zelebrierte und eben das Volk von ihm die Kommunion empfing, erschien ihm der Herr Jesus, von einem großen Licht umstrahlt, nahm das Brot und sprach zu ihm: „Nimm dieses, mein Lieber, weil es die größte Belohnung für Dich ist, mit mir vereint zu sein." Danach wurden sie zum Richter geführt und neuen Martern unterzogen und zum Schluß ward den drei Bekennern der Dreieinigkeit der Kopf abgehackt. Alsbald aber erhebt sich der Körper des h. Dionysius, himmlisches Licht geht vor ihm her und, von einem Engel geleitet, trägt er sein Haupt auf den Händen zwei Meilen weit von dem Ort, den man den Berg der Märtyrer (Montmartre) nennt, bis zu der Stelle, wo er nach seiner Wahl und Gottes Vorsicht heute ruht (St. Denis bei Paris). Reiches Material zur Ikonographie des Heiligen in dem Werk des abbé Vidieu, Saint Denys l'aréopagite patron de la France, Paris 1889. — Zu vgl. bes. die Glasgemälde von Bourges: Martin et Cahier: Vitraux de la cathédrale de Bourges pl. XII und Barreau, Notes sur la cathédrale de Bourges p. 16.

Empfang der Hostie das Haupt zurückneigend. Christus hat das von goldenem Kreisnimbus mit rotem Kreuz umstrahlte langgelockte und bärtige Haupt leicht vorgebeugt und sieht auf den Bischof herab. Er trägt ein violettes Gewand mit engen Ärmeln — am rechten wird der Ärmelsaum eines weißen Untergewandes sichtbar — und einen roten, grüngefütterten Mantel, der vom Fluge in zackigen Zipfeln lang nach hinten weht. Verfolgt man die Faltenzüge, so sieht man, daß er ganz unverstanden gemalt (oder restauriert) ist.

Fig. 382. Köln, St. Gereon. Bemalung von Stirnbögen über den Nischen im Dekagon.

Durch einen unter der mittleren Konsole der Giebelreihe stehenden Torturm von der linken Hälfte getrennt, ist in der rechten Hälfte die Enthauptung des Heiligen dargestellt. In der Ecke rechts am Fuße des Terrassenberges kniet, das mit der Mitra im Profil gezeichnete Haupt leicht nach unten geneigt, mit der rechten Hand auf den Rasen sich stützend, die Linke vor der Brust, der heilige Bischof in weißer Alba und rotem Mantel. Links hinter ihm holt ein bartloser Mann mit dem Schwerte aus, um ihm das Haupt abzuschlagen. Der Kopf ist nach rechts im Profil gezeichnet, eine Stellung, die der Maler auch dem Körper zu geben versucht hat. Das linke Bein ist vor-, das andere zurückgestemmt. Unter dem

Gewand, das ein brauner Riemen um die Hüften hält, kommen die Hosen und die Schuhe hervor. Der grüne rotgefütterte Mantel ist am einen Ende an der rechten Hüfte unter den Gürtel gesteckt und über den Rücken und die linke Schulter nach vorn gezogen, wo er vom linken Arme festgehalten wird und mit dem anderen Ende nach rechts flattert. Mit dem rechten Arme holt er weit nach hinten mit dem Schwert aus, das eine Gruppe von Zuschauern überschneidet, die links neben dem Henker steht. Es sind fünf Männer, deren Gesichter nur teilweise erhalten waren. Von der vorderen Reihe trägt der erste rechts ein engärmeliges Kleid von grüner Farbe und einen roten Mantel ohne Ärmel. Die Linke ist nicht sichtbar, die Rechte stellt einen Stab auf den Boden(?). Der zweite erhebt sprechend den rechten Arm. Der dritte, nur mit dem Kopf sichtbar, von dem Turm überschnitten, legt die Linke an die Stirn. Von den beiden hinten zeigt der rechts in rotem Kleid und gelbem Mantel mit seiner Linken auf den Vorgang, der links neigt den allein sichtbaren Kopf etwas nach links.

2. Der h. Dionysius trägt das abgeschlagene Haupt vom Montmartre nach St. Denis.

Im Felde rechts vom Fenster ist im selben Rahmen auf gleichem Boden eine große Stadt (Paris) gemalt (die Architektur im wesentlichen neu), die dreiviertel der ganzen Bildfläche einnimmt. Links wandert auf felsigem baumbestandenem Weg ein Engel mit dem Heiligen heran, der seinen Kopf auf den Händen trägt. Der Engel, in weißer Alba und halblangem violettem Obergewand, mit einfachem Kreisnimbus, um den hoch die Flügel ausgebreitet sind, hält in seiner Rechten ein Ende des Mantels, die Linke ist sprechend erhoben. Er schaut auf das Haupt des Heiligen herab. Dieser, in roter damaszierter, violett gefütterter Kasel, schreitet mit seinem abgeschlagenem Haupte, das er, mit der Mitra bedeckt, vor sich auf dem Mantel trägt, ohne Führung neben dem Engel nach rechts an der Mauer der Stadt entlang[12].

Fig. 383. Köln, St. Gereon. Blick in das Dekagon nach Norden.

Die übrigen Nischen des Dekagons enthalten keine alten Malereien mehr. Es fanden sich zwar i. J. 1883 in verschiedenen der Nischen noch Reste von Dekorationen, die aber keinen Zusammenhang ergaben. Man hat es nicht einmal für nötig befunden, sie in Aufnahmen festzuhalten. Auch in dem Kuppelgewölbe (Fig. 384) befanden sich Reste von Figuren, nach einer Mitteilung von *Göbbels* wahrscheinlich große Engel — wobei man an die parallelen Dekorationen in Braunschweig, St. Maria zur

[12] Aufnahme vor der Restauration in Zeichnung nach Pause von Göbbels v. J. 1883 und Umrißzeichnung von Gerh. Schoofs v. J. 1897 im Denkmälerarchiv. Nach der letzteren die Umrißlithographie in dem Tafelband der Romanischen Wandmalereien Taf. 40. Die Authentizität der Originalaufnahme ist durch eine bestimmte Erklärung von Göbbels verbürgt, der damals als Kaplan in St. Maria im Kapitol für Professor Essenwein die Ausführung der Malereien in St. Gereon übernommen hatte und 1911 als Kanonikus in Aachen starb. Die Göbbelschen Aufnahmen (Fig. 380 u. 381) geben in vielen Einzelheiten den spätromanischen Duktus viel besser als die von ihm ausgeführten Gemälde. Die Köpfe sind zum Teil breiter, die Zeichnung der Haare ist strenger, die Hände sind in der Vorzeichnung als eine Masse gegeben.

Höhe in Soest, Methler denken könnte — doch ist auch über diese die neue Ausmalung, die hier einen kleineren Figurenmaßstab verlangte, schonungslos weggegangen (Fig. 384). Nach der ganzen Architektur vermag man sich aber noch einen ungefähren Begriff von dem alten System zu machen.

Als im 17. Jh. über den Chorstühlen die große Holzarchitektur mit den Kopfreliquien aufgehängt und die Teppiche darunter gespannt wurden, mußten die ehedem hier befindlichen Reliquienkästen an anderer Stelle untergebracht werden. Dazu wurden die Stirnseiten der Kapellen des Dekagons ausersehen. Als man sie hier bei der letzten Restauration wegnahm — sie sind danach an den Wänden des Ostjoches im Chor aufgestellt worden[13] — fand sich alte figürliche Malerei vor. Im Scheitel der Rundbögen der Kapellen sind auf der Stirnseite Brustbilder von heiligen Bischöfen Kölns aus der ältesten Zeit des Erzbistums gemalt, denen in den Zwickeln zwei auf einer stilisierten violetten Wolke schwebende, in Halbfigur gegebene Engel huldigen (Fig. 382. — Roman. Wandmal. Taf. 39)[14].

Die Flächen sind blau. Ein roter Streifen umgibt in zum Teil unten offenen Kreismedaillons das Bischofsbild und umzieht die seitwärts davon gebildeten beiden Flächen, die außerdem noch von einem gelben und innen von einem breiten grünen Streifen umrahmt werden. Um das Medaillon ist innen kein gelber, nur ein grüner Rahmen gezogen.

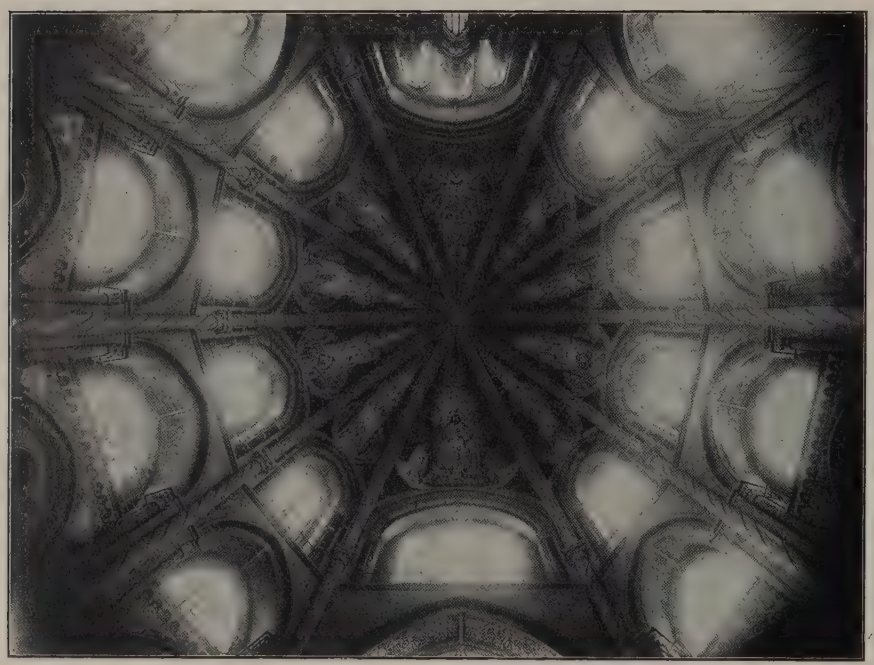


Fig. 384. Köln, St. Gereon. Inneres der Kuppel im Dekagon.

Die Bischöfe, alle en face, halten auf der Südseite in der Linken, auf der Nordseite in der Rechten den Krummstab geschultert, in der anderen Hand ein Buch — bei dem östlichen der Nordseite ist die Linke nicht gezeichnet, der westliche der Südseite legt seine Rechte vor die Brust, sein Nachbar hebt sie segnend. Sie tragen eine weiße goldgestreifte Mitra, weiße Alba, rote Kasel, zum Teil mit goldenem Besatz am Halsausschnitt, und weiße Stola. Die Engel, von deren Flügeln meist der eine an den seitlichen, der andere an den oberen Rand des Zwickelwinkels gelegt ist, schwingen in der einen Hand an goldenen Ketten goldene Weihrauchfässer, in der anderen halten sie ein Knospenscepter. Sie tragen gelbe, grüne und rote Kleider und meist rote Mäntel, deren zackige Enden oft weit ab in die Zwickelspitzen flattern. Meist auch ragen vom oberen und unteren Rande oder von den Medaillonrändern Wolkenfetzen in den blauen Grund. Bei einigen Bildern finden sich rechts und links von den Medaillons auf dem roten Horizontalstreifen Beischriften: Nordseite (von Westen nach Osten) 1, S. MATERNUS PRIM. COL. 2, — 3, S. EVERGISLVS 4, —. Südseite (von Westen nach Osten) 1, MATOERNVS 2, S. HERIBERTVS.

Nach den Inschriften handelt es sich um Darstellungen der ältesten Kölner Bischöfe mit Einschluß der sagenhaften beiden Maternus, von denen der erste nach der legendarischen Überlieferung ein Schüler

---

[13] Vgl. Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, 1, S. 23. Ansicht des Inneren nach dem Aquarell von Weyer v. J. 1840 S. 51.

[14] Von dreien der Darstellungen besitzt das Denkmälerarchiv Aufnahmen von G. Schoofs. Vgl. Jahresberichte 1898, Fig. 25, S. 55.

des Apostels Petrus, der zweite ein Zeitgenosse des Kaisers Konstantin war. Zu ergänzen würden sein etwa S. Severinus, S. Cunibertus, S. Agilolphus, S. Hildeboldus oder S. Anno, vielleicht auch B. Bruno. Nach den Nimben und den erhaltenen Inschriften ist anzunehmen, daß nur die traditionell als heilig bezeichneten Bischöfe hier vertreten sein sollten (vgl. oben S. 410).

Die Taufkapelle.

Die Taufkapelle ist ein unregelmäßiger Anbau um den Pfeiler der Südseite des Dekagons. Ihre Nordseite muß sich zwischen den Fenstern zweier Kapellen des Dekagons einpassen, damit diesen das Licht nicht genommen wird. Um nun nach den drei anderen Seiten Ausdehnung zu finden, gehen die Nord- und Südmauer zunächst schräg nach außen und schließen dann in zwei in gerader West-Ost-Achse liegenden, je drei Fenster enthaltenden Apsiden an die Südmauer, die in flachem, innen durch drei spitzbogige Nischen gegliedertem Bogen verläuft. Die Abschrägung hier war durch den schon vor der Taufkapelle bestehenden, jetzt abgebrochenen langen Gang bedingt (vgl. den Grundriß Fig. 385). Gewölbt ist der Raum mit acht Kappen, deren Rippen auf zwei Säulen, einer Säule in der Nordostecke und einer in der Westkante des Dekagonpfeilers — eine dritte ist rein dekorativ in die Ostkante des Dekagonpfeilers gestellt — und sechs Säulenbündeln ruhen. Diese stehen auf Sockeln vor den die Apsiden und Nischen trennenden Mauerstirnen und sind aus zwei kleinen Säulen mit Schaftring und einer zwischen ihnen vorgestellten größeren Säule gebildet. Über der gemeinsamen Deckplatte ihrer Blätterkapitäle erheben sich auf einem Unterbau von drei umgekehrten Würfelkapitälen seitwärts Säulchen, auf ihnen die mit drei Schaftringen eingebundenen, die Spitzbogen von Nischen und Apsiden umrahmenden Rundstäbe und in der Mitte die Rippen, die aus einem gefalzten Grat und einem diesen beiderseits begleitenden dünnen Rundstab bestehen (vgl. den Längenschnitt Fig. 386).

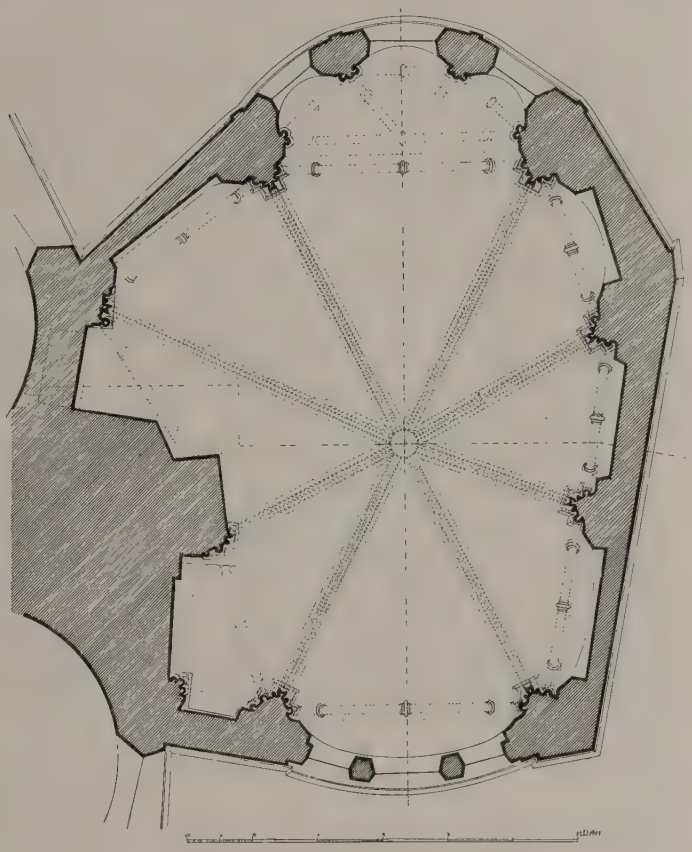


Fig. 385. Köln, St. Gereon. Grundriß der Taufkapelle.

Ein eigenes Gewölbe hat noch das kleeblattförmige Ostchörchen. In der Höhe der Deckplatte der mittleren großen Säulenbündel in die Wand gebunden, tragen Konsolen zwei Bündel von drei Säulen zwischen den Fenstern und zwei von zwei Säulen neben ihnen. Über den Kapitälen, die ein Profilband mit denen der beiden Säulchen des äußeren Apsisrundstabes verbindet, erheben sich die Rundstäbe, die die drei spitzen Fensterbogen umziehen, ein scharfkantiger Stab, der sich innen um die Apsisöffnung legt, und zwei andere scharfkantige Stäbe, die von den Mittelsäulchen zwischen den Fenstern hochgehen und im Scheitel mit dem Schaftring des inneren Apsisstabes zusammentreffen. Zwischen ihnen ist die Apsis in drei Kappen gewölbt.

Ferner ist die westliche Nische der Nordseite, zwischen Westwand, Kirchenwand und Dekagonpfeiler, eigens gewölbt. Hier geht von den Säulchen über den Kapitälen des Säulenbündels der

Nordstirn der Westapsis und der Säule in der Westkante des Dekagonpfeilers wie an den anderen Nischen ein mit drei Schaftringen eingebundener Rundstab durch die Kappe. Das so von dieser getrennte Gewölbe der Nische wird in zwei Kappen zerlegt. Es springt nämlich aus der Nordwestecke ein Pilaster vor. Über dessen Deckplatte, die ein einfaches Band mit der des Säulenbündels auf der Nordstirn der Westapsis verbindet, ist in die Ecke auf Basen in Form von gestelzten Würfelkapitälen ein Bündel von drei Säulchen gestellt. Von dem mittleren geht ein Rundstab hoch bis zum Scheitel des die Kappe abschließenden Rundstabes. Von den beiden Nebensäulchen gehen Rundstäbe um eine kleinere spitzbogige Blende in der Westwand und eine größere rundbogige in der Nordwand der Nische, und treffen im nördlichen Stirnpfeiler der Westapsis und im Dekagonpfeiler auf entsprechende Säulchen. Das Nischengewölbe wird so begrenzt von dem Rundstab der Hauptkappe, dem vom Säulenbündel in der Ecke hochgehenden und dem der beiden Blenden. Unter der rundbogigen Blende befindet sich eine mannshohe rundbogige Nische in der Mauer.

Fig. 386. Köln, St. Gereon. Schnitt durch die Taufkapelle.

Auf der anderen einmal abgetreppten Ostseite des Pfeilers in der östlichen Nische der Nordseite liegt in der Kirchenwand die rechteckige Türe. Über dem geraden Sturz behält die Mauer dessen Flucht zunächst bei, bis eine im Rundbogen geführte Keilfüllung zwischen der Kirchenwand, der Ostwand des Dekagonpfeilers und der Mittelkappe der Nordseite dachförmig vorspringt und so ein halbes Tympanon entsteht, dessen Form auch die Keilfüllung erhält. Die Säule in der Ecke, welche die Kirchenwand mit der östlichen Schrägwand der Kapelle bildet, trägt die Rippe, die die mittlere und die östliche Kappe der Nordseite der Kapelle trennt. Über ihr erhebt sich auf einem Säulchen auch der Rundstab, der im Rundbogen um die Stirnseite der Füllung an die Kappe sich legt und etwas jenseits seines Scheitels auf den Vorsprung des Dekagonpfeilers stößt. Die östliche Schrägwand enthält eine spitzbogige Nische.

Dekorative Malerei.

Bis auf den Türsturz und die oberen Flächen des Dekagonpfeilers und bis auf den Sockel, der sich unten um die Wände zieht und mit Ausnahme des zur Aufnahme des Altars bestimmten Ostchörchens den Nischen als Sitzbank dient — in der Mittelnische der Südwand erst seit der Vermauerung der Türe daselbst — ist die ganze Kapelle ausgemalt. Die Malereien in dem Gewölbe des Ostchörchens sind von *Ramboux* um 1850 übermalt, gleichzeitig ist die Dekoration an den übrigen Gewölben, an den Architekturgliedern und am Sockel erneuert worden. Die großen Einzelfiguren an den Wänden sind zum Glück unberührt geblieben.

In Mannshöhe sind um die Wände acht verschieden gemusterte Teppiche gemalt und von *Ramboux* in moderner Modellierung wiederhergestellt. An roten Leisten hängen sie auf blauem Grunde bis auf den Sockel, bzw. die Nischenbänke herab und sind ringsum mit goldener rotgemusterter Borte eingefaßt.

Je einer hängt um den Pfeiler, im Westraum der Nordseite, in der Nische der Westapsis, in den drei Nischen der Südwand, im Ostchörchen und in der Nische der Ostwand. In letzterer sowie in den beiden Seitennischen der Südwand wird diese untere Malfläche architektonisch dadurch von der oberen für die großen Monumentalgestalten abgesondert, daß die Mauer über dem Vorhang etwas zurückspringt. In den Apsiden ist die architektonische Gliederung durch die Fensterbänke gegeben. Im nördlichen Dreiecksraum wird die Trennungslinie durch den Bogenanfang der Nische in der Kirchenwand und sonst durch aufgemalte Architektur bezeichnet: auf dem Eckpilaster und einem diesem gegenüber in die andere Ecke eingemauerten Füllungskeil sind Säulchen aufgemalt, welche die durch eine Leiste auf der Westwand verbundenen Kämpfer sichtlich tragen sollen. Dasselbe Mittel hat der Restaurator *Ramboux* bei der Mittelnische der Südwand angewandt. In der unteren Hälfte befand sich ursprünglich ein Durchgang zum Kreuzgang, der nach 1823 vermauert wurde. Hier springt daher bis zur Kämpferhöhe der Säulenbündel die obere Hälfte vor, die noch die alte figurale Bemalung bewahrt hat. Durch die untere Hälfte hat der Restaurator wie auch sonst einen Teppich gehängt und darüber auf die zugemauerte Wand und in die Laibungen Säulchen gemalt, die den oberen Vorsprung wieder sichtlich tragen sollen.

Die Säulen haben schwarze Stämme, an der Basis ist die Plinte blau, der Pfühl grün, das Eckblatt golden, die Hohlkehle rot, der Ring blau, der Schaftring ist vergoldet, am Kapitäl der Halsring blau und golden, die Blätter sind ebenso gefärbt, die Deckplatten grün mit blauer Platte, in der Untersicht rot. Die umgekehrten Würfelkapitäle sind rot mit gelben Ranken bemalt, auf den Kugelflächen und am Ring blau. Blau sind auch die Rippen, der Falz in ihrer Mitte ist vergoldet, die Außenseiten sind rot und gelb gezackt, die sie begleitenden Rundstäbe sind mit breiten, dreifach getönten grünen und blauen Bändern schräg umwickelt, die ein schmales rotes Band trennt. Der Schlußstein ist blau mit goldenen Blättern, ebenso die Felder der Kappen, die mit goldenen Sternen besät und mit einem inneren roten und einem äußeren gelben Streifen eingefaßt sind. Die Säulchen, auf denen die Rundstäbe sich wölben, sind rot mit grüner oder blauer Schlangenlinie bemalt, die Kapitäle vergoldet, die Rundstäbe selbst blaugrün-rot — jede Farbe in zwei verschieden getönten Streifen — keilförmig in spitzen Winkeln bemalt oder schräg gebändert, die Schaftringe vergoldet.

Die Laibungen der Nischen bestehen aus einer schmalen Stirnseite, vor der die Rundstäbe liegen — diese ist rot-gelb gezackt, in der Nische der Ostseite blau-grün — und aus einer breiten Schräge. Diese ist gelb (in den Nischen der Südwand) oder rot eingefaßt und enthält im unteren Teile — die Trennungslinie fällt nur in der Westapsis und in der Westnische der Südwand mit den Kapitälen der Rundstabsäulchen zusammen, sonst liegt sie unregelmäßig tiefer — eine durchgehende (Ostnische) oder mit einem (Ostnische der Südwand) oder zwei (Westapsis) Schaftringen eingebundene Säule, rot auf gelbem (Ostnische) oder blauem Grunde mit grünen bzw. gelben (Westnische) Schaftringen, Kapitälen und Basen, im oberen Bogenabschnitt eine aus verschiedenen Blattmustern zusammengesetzte gelb-rot-grün-blaue Ranke. Die Innenlaibung der Schräge zeigt auf rot bzw. gelb eingefaßter blauer Bahn Band- und Ringmuster. Wieweit diese Dekoration alt ist, ist im einzelnen nicht mehr zu sagen.

Figürlicher Schmuck.

Die sechs Nischen enthalten Einzelgestalten männlicher und weiblicher Heiliger, en face, in ganzer Figur gemalt, drei allein: in der Ostnische der Südwand, in der Nische der West- und Nordwand und drei Paare: in der Nische der Ostwand und in der Mittel- und Westnische der Südwand. Dazu kommen noch drei Halbfiguren zweier Heiliger und eines Erzengels (Gabriel?) in dem Tympanon über der Kirchentüre und auf der darüber vorspringenden Füllung sowie unter der kleinen Nische der Westwand und in den drei Kappen des Ostchörchens die Halbfiguren der Maiestas Domini, in der Nordkoncha desselben die Halbfigur eines Engels und in der Westapsis fünf Medaillons mit Halbfiguren weiblicher Heiliger und zwei mit solchen von heiligen Bischöfen. Wenn wir bei der Kirchentüre beginnen und rings die Bilder der Ost-, Süd-, West- und Nordwand nacheinander betrachten, so erblicken wir:

Im Tympanon über dem Türsturz die Halbfigur eines Märtyrerdiakonen mit Buch und Palme (Fig. 387). Auf der tympanonartigen Stirnseite der darüber vorspringenden Füllung die Halbfigur eines Engels mit Scepter (Fig. 388).

In der Nische der Ostwand unter doppelter rundbogiger Säulenarkade die ganzen Figuren, links des hl. Laurentius mit Brot und Palme, und rechts eines anderen Martyrerdiakonen mit Buch und Palme. Im Zwickel darüber die Halbfigur des Engels des Evangelisten Matthäus mit Buch (Roman. Wandmal. Taf. 46).

In den drei Kappen des Ostchörchens die Halbfiguren der Maiestas Domini: Christus, Maria (links) und Johannes der Täufer (rechts) (Fig. 390. — Roman. Wandmal. Taf. 46).

In der Nordkoncha des Ostchörchens die Halbfigur eines Engels.

Auf der Südwand in der Ostnische: unter einer Kleeblattarkade in ganzer Figur ein gekrönter Heiliger mit Schwert und Lanze. Darüber der Adler des Johannes (Taf. XXXVII. — Roman. Wandmal. Taf. 44).

In der Mittelnische: unter rundbogiger Säulenarkade in ganzer Figur zwei heilige Ritter mit Lanze und Schild (Fig. 392. — Roman. Wandmal. Taf. 42 farbig). Im Zwickel darüber die Halbfigur eines Erzengels mit Scepter und Apfel.

In der Westnische: in einem gleichen Rahmen zwei heilige Bischöfe mit Buch und Krummstab (Fig. 393. — Roman. Wandmal. Taf. 43). Im Zwickel darüber der Löwe des Marcus.

In der Westapsis fünf Medaillons mit Halbfiguren weiblicher Heiliger und zwei Medaillons mit Halbfiguren heiliger Bischöfe. In der kleinen Nische der Westwand: die ganze Figur der h. Helena (oder der h. Elisabeth) mit Kreuzstab und Krone (Fig. 394). Darunter das Brustbild einer heiligen Matrone mit Kopftuch.

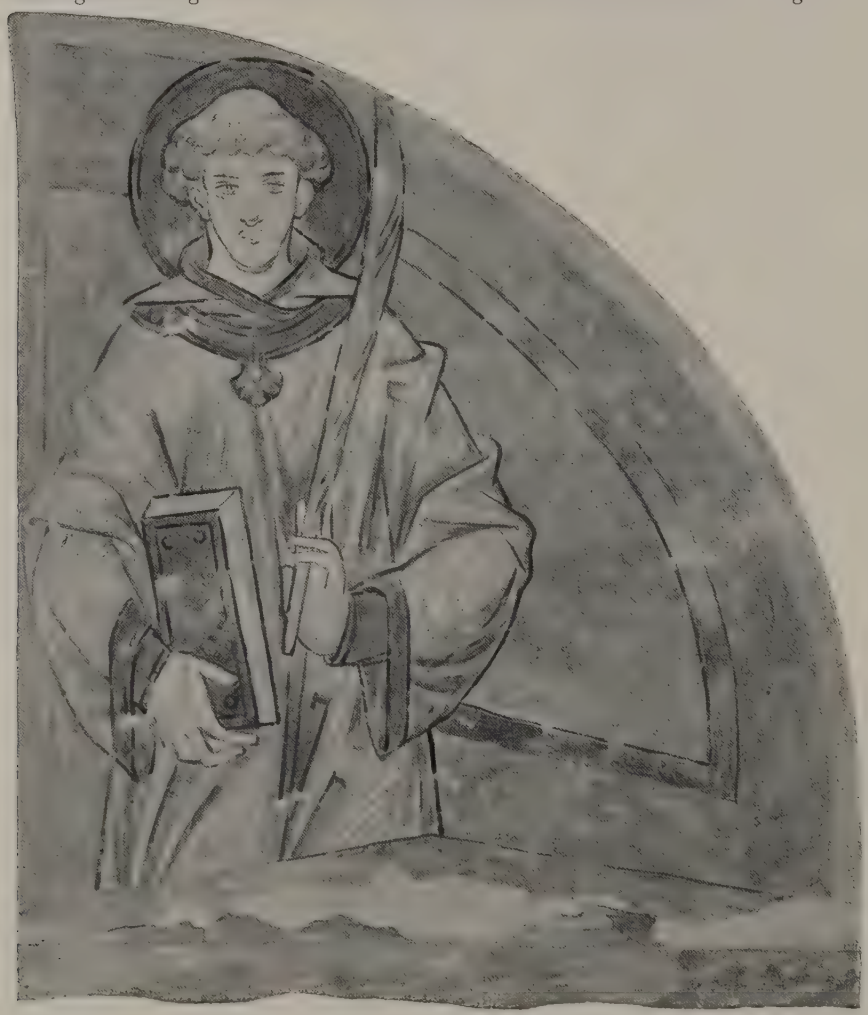


Fig. 387. Köln, St. Gereon. Halbfigur eines Märtyrerdiakonen.

In der Nische der Kirchenwand: unter einer Kleeblattarkade die h. Katharina in ganzer Figur mit Rad und Palme. Darüber der Stier des Evangelisten Lukas (Taf. XXXVI. — Roman. Wandmal. Taf. 45).

Das Tympanon über der Kirchentüre wird nach unten durch den in flachem Winkel abgedeckten Sturz, nach oben durch den Rundbogen der Keilfüllung zwischen Kirchenwand, Dekagonpfeiler und Mittelkappe der Nordseite, links durch den Dekagonpfeiler begrenzt und bildet so einen Quadranten. Die Fläche ist ringsum von einem gelbbraunen Streifen eingefaßt. Der blaue Grund wird der Linie

des Türsturzes und des Rundbogens entlang zunächst von einem rotbraunen Streifen, dann von einem breiten grünen Rahmen gerahmt, der gegen den gelbbraunen Umfassungsstreifen stößt.

In dieser Fläche steht, mit der rechten Seite gegen den Dekagonpfeiler gerückt, die in voller Vorderansicht bis zur halben Oberschenkelhöhe gegebene Gestalt eines bartlosen Märtyrers (Fig. 387), dessen goldener Nimbus oben an den Rundbogen stößt. Die Tonsur, die den Märtyrer im Verein mit der geistlichen Kleidung als Diakonen kennzeichnet, ist von dichten und kurzen blonden Locken umgeben. Die Rechte hält vor der rechten Seite ein hohes schmales Buch mit goldenem Deckel, der linke Arm ist gebeugt, die Hand schultert mit der Geberde des Segnens eine gelbe (goldene) Palme. Er trägt eine nur mit den Goldborten der engen Ärmel zum Vorschein kommende Alba und eine an den weiten Ärmeln und am weiten auf den Schultern aufliegenden Halsausschnitt mit goldener Borte geschmückte, in den Tiefen karminrote, in den Höhen blaugrüne gestrichelte Dalmatika (von changierendem Stoff?). Um den Hals ein blaues Humerale mit goldenem Saum.

Die einen Kugelausschnitt darstellende Laibung des über dem Tympanon sich wölbenden Keils ist auf blauem, von gelbem und rotem (außen) Streifen eingerahmtem Grunde mit einer gelben, rot und grün gefüllten Ranke ausgelegt (ganz modern?).

Die Front der Keilfüllung erhält durch den Anschluß an den Bogen der Gewölbekappe und an die senkrechte Wand des Dekagonpfeilers ebenfalls die Gestalt eines halben rundbogigen Tympanons und ist dementsprechend wie das Feld über dem Türsturz bemalt. Die ganze Fläche wird zunächst von einem gelben Randstreifen abgefaßt. Den den Rundbogen entlang an die Gewölbekappe gelegten blau-gelb-rot-grün gebänderten Rundstab begleitet dann ein breites Rankenband von grün-roten Blättern. Ihm schließt sich nach innen ein breiter grüner Rahmenbogen an, den vom blauen Malgrunde noch ein roter Streifen trennt, der auch den unteren Bogen entlang bis zum Dekagonpfeiler geführt wird.

Vor dem so gerahmten blauen Grunde steht auf niedrigem gelben wolken- (oder erdschollen-?) artigen Boden, mit der rechten Seite gegen den Dekagonpfeiler gerückt, die in voller Vorderansicht bis zur halben Oberschenkelhöhe gegebene Gestalt eines Engels mit langen braunen Locken, dessen gelber (goldener) Nimbus oben an den die Ranke und den grünen Rahmen trennenden gelben Streifen stößt (Fig. 388). Er ist mit einem weitärmeligen gelben Gewand und einem violetten grüngefütterten Mantel bekleidet, der auf den Schultern liegend vor der rechten Seite herunterfällt und den Arm verdeckt, während die Hand ihn in einem Bausch vor der Brust festhält und auf der linken Seite unter dem Arm vorgezogen und mit der Linken festgehalten wird, die abwärts gestreckt noch ein gelbes (goldenes) Scepter

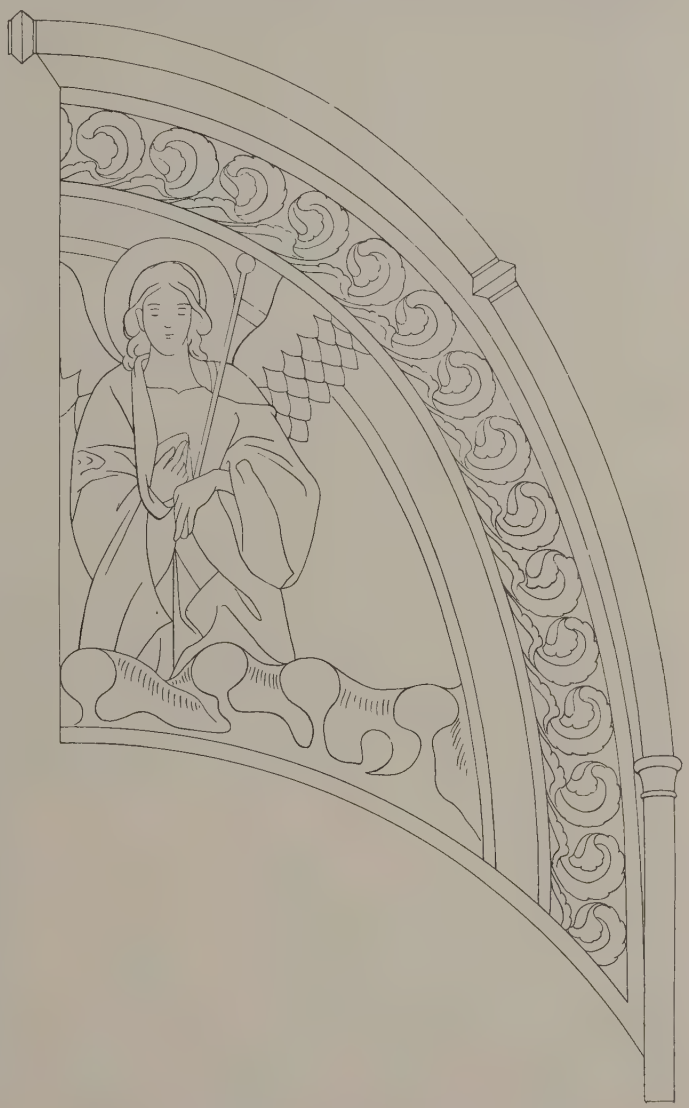


Fig. 388. Köln, St. Gereon. Engel in der Nische der Nordwand.

schultert. Die um den Nimbus im Halbkreis hochgestellten Flügel werden rechts durch die gleiche Linie wie der Nimbus, links durch den Pfeiler abgeschnitten. Sie haben einen roten innen gezackten Außenrand und sind nach unten mit gelb-blau-weiß-schwarzen rautenförmigen Schuppen bemalt.

Nische der Ostwand: Die obere zurückspringende Fläche der Nische ist wie bei allen durch eine Arkade gegliedert, hier eine Doppelarkade. Auf felsigem rot-gelbem Grunde steht eine niedrige, aus dem Verputz ausgesparte Estrade, schwarz bemalt mit drei Gruppen von drei schmalen in Rundbogen geschlossenen Öffnungen (unter den Basen der Arkadensäulen) und zwei Kleeblättern dazwischen. Darüber ist ein gelber Streifen gezogen und auf ihm erhebt sich die Arkade in dem rings von einem roten Streifen eingesäumten Spitzbogenfeld. Über einer Mittelsäule und zwei seitlichen Säulendiensten — ihre blauen weißgehöhten Blattkapitäle stehen in Höhe der Kapitäle der Rundstabsäulchen — mit gelben Basen auf schwarzer Plinthe und rotgestreiften aus der Putzfläche ausgesparten Stämmen sind zwei rote Rundbogen geschlagen, über denen, von den Säulendiensten hochgeführt, ein breiter grüner, mit roten Streifen gegen den blauen Grund abgesetzter Spitzbogen den Zwickel einrahmt. So entstehen drei Flächen zur Aufnahme der figürlichen Malerei, oben der Zwickel, der den Engel des Matthäus enthält, unten die beiden rundbogig geschlossenen rechteckigen Felder mit den Gestalten des h. Laurentius und eines anderen Martyrerdiakonen. Alle drei Felder haben blauen Grund, um den ein breiter grüner Rahmen gezogen ist.

Der Engel des Evangelisten Matthäus steht in halber Oberschenkelhöhe in dem von gelben Wolken (oder Erdschollen?) gefüllten Zwickel der beiden Arkadenbogen, in $^3/_4$ Ansicht gedreht und in den Hüften nach vorn links vorgebeugt, während der von blonden Locken mit goldenem Nimbus umrahmte Kopf in entgegengesetzter Bewegung nach hinten rechts gedreht ist, dem Beschauer in $^3/_4$ Profil sichtbar. Er ist bekleidet mit einem grünen, weißgehöhten Gewande und einem roten, weißgehöhten Mantel mit gelbem Futter, der vom Rücken über die rechte Schulter nach vorn bis in den grünen Rahmen des Laurentiusfeldes unten fällt und den erhobenen rechten Arm verdeckt, von dem ein gelbes weißgeschnittenes Buch gehalten wird, und auf der linken Seite vom Rücken unter dem Arm durchgezogen ebenfalls vorn herabfällt. Die Linke stützt das vorgehaltene Buch, das zum Teil den rechten Flügel überschneidet, der ebenso wie der linke hochgestellt und mit rotem Außenrand und gelben und grünen Schuppenlagen bemalt, von der gelben Außenlinie des roten Spitzbogens abgeschnitten wird.

In den Arkadenfeldern stehen die beiden heiligen Diakonen in voller Vorderansicht mit schwarzbeschuhten abwärts gekehrten breit auseinander gestellten Füßen auf einem bis zur Hohlkehle der steilen Basen reichenden, mit grünen Kringeln gefüllten braunen Terrazzoboden (Tafelband Taf. 46).

Der h. Laurentius links steht mit leicht herausgedrückter linker Hüfte und wenig auf die linke Schulter geneigtem Haupte da, das bartlos und tonsuriert mit kurzen blonden Locken umgeben und von goldenem Kreisnimbus umstrahlt ist. Er hält im gebeugten linken Arm einen länglichen gelben Rost, das Zeichen seines Martyriums, gegen die Schulter und schultert mit der herabhängenden Rechten — der Arm steht etwas vom Körper ab — die Palme des Märtyrers. Das Diakonengewand besteht aus einem bauschigen gelben Humerale, einer grauen weißgehöhten Alba, die in vielfachen Falten sich auf dem Boden um die Füße bauscht. Darüber trägt er eine bis unter die Waden reichende, an den Seiten unten in Rundbogen ausgeschnittenen, dunkelrote, blau gehöhte Dalmatika, die am Saum mit breiter gelber (goldener) Borte und am weiten, auf den Schultern aufliegenden Halsausschnitt mit einem gelben (goldenen) Schulterkragen besetzt ist. Auch die Ärmel, in denen die enganliegenden goldbortierten der Alba sichtbar werden, sind mit schmalen gelben (goldenen) Borten gesäumt.

Dieselbe Diakonenkleidung trägt der Märtyrerdiakon rechts, wohl der h. Stephanus, nur ist sein Humerale graublau, die Dalmatika hellrot, weißgehöht. Die leicht gebeugten Arme liegen am Körper an, mit der Rechten schultert er die Palme, in der Linken hält er ein hohes schmales Buch, gelb mit weißem Schnitt, vor der Brust. Die Haltung des Körpers ist rein frontal ebenso wie die des im übrigen dem h. Laurentius gleichenden Kopfes.

Ostchörchen: Die Stirn des Triumphbogens springt vor die große Gewölbekappe etwas vor und nimmt den großen Rundstab auf. Sie ist mit rotgelben Zacken bemalt. Auf der Innenseite ist der Triumphbogen zunächst mit einem gelb eingefaßten blauroten Zickzackstreifen auf schwarzer Bahn gesäumt, und dann folgt der in blauen, grünen und roten Winkeln gestreifte innere kantige Rundbogenstab. Ebenso

bemalt wie letzterer sind die die Kappen trennenden kantigen Stäbe, während die die Fensterbogen einrahmenden Rundstäbe blau-grün-rot schräg gebändert sind — der vertikale Teil vom Rundstab des Mittelfensters ist mit gekreuzten Bändern umwickelt. Die gekuppelten Säulchen sind schwarz und rot gestrichen — rot bei den Bündeln zu dreien die mittlere Säule, bei den zu zweien die innere — mit goldenen Kapitälen und Basen auf blauen mit goldenem Ring und Dorn bemalten Konsolen. Zwischen den äußeren Rundstabsäulchen und den inneren gekuppelten ist von dem die beiderseitigen Kapitäle verbindenden goldenen Bande abwärts bis zum Vorhang die äußere und innere Kante der Apsisöffnung grün bemalt und mit roten und gelben Streifen beiderseits eingefaßt.

Über dem Vorhang, der bis zur Höhe der Fensterbänke durch die drei Konchen gemalt ist, ist der links und rechts außen neben dem Durchbruch der Seitenfenster von den Seitenkonchen stehen bleibende hohlgewölbte Pfeilerteil unter den Konsolen der Kuppelsäulchen mit einem eigenen rechteckigen Felde bemalt: rechts (südlich) ein grünes, mit graugrüner Ranke auf blauem, grünem und rotem Grund. links (nördlich) ein gelb eingefaßtes blaues, darin unter einem, auf zwei Säulendiensten sich wölbenden roten Rundbogen die Halbfigur eines Engels en face, mit langen blonden Locken, um dessen Nimbus den Rundbogen entlang die hochgestellten Flügel sich entfalten. Er trug offenbar gelbes Gewand und roten Mantel und hielt vielleicht vor der Brust in seiner Linken einen rechteckigen Kasten (?). Die Figur ist stark verblichen, im unteren Teile durch neuen Verputz zerstört.

An der entsprechenden Stelle ist an den im Winkel von etwa 120° gegeneinanderstehenden Konchentrennungspfeilern zwischen den Fenstern ebenfalls ein gelb und grün eingerahmtes rechteckiges blaues Feld mit goldener Ranke aufgemalt.

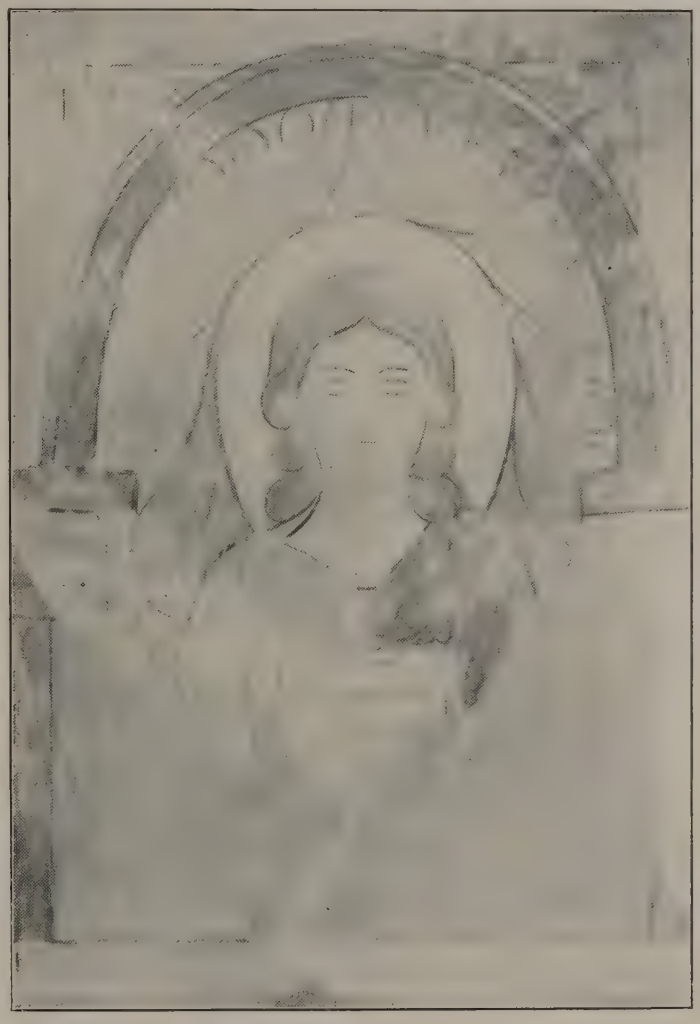


Fig. 389. Köln, St. Gereon. Einzelkopf in der Taufkapelle.

Während über den letzteren die gekuppelten Dreisäulchen die Stirnwand der Fensterpfeiler — sie ist gelb gestrichen mit rotem Rande — verdecken, ist über den anderen Feldern die Bahn des Pfeilers neben den gekuppelten Doppelsäulchen als Schräge der Fensterlaibung behandelt, der auf der anderen Seite die ebenfalls der Konchenwölbung sich anschließende Schräge der Trennungspfeiler entspricht. Beide Schrägen sind blau gestrichen und mit roten Streifen eingefaßt. In den senkrechten Teil sind rote Säulen mit gelben Basen und Blattkapitälen eingemalt — außen mit einem Schaftring und, von den Konsolen der Kuppelsäulchen ab, innen mit zwei gelben Schaftringen und von der Fensterbank ab bis zur Kapitälhöhe der Kuppelsäulchen. Im Spitzbogen läuft eine aus einem blauen und einem roten Bande geschlungene Ranke.

Die geraden gelb eingefaßten Laibungen dieser Seitenfenster sind in drei Abschnitten bemalt: unten ein rechteckiges blaues, rot gerahmtes Feld, darüber auf blauem Felde eine rote Säule, deren Kapitäl bis zum ersten, bzw. zweiten Schaftring der auf den Schrägen gemalten Säulen geht, darüber, durch den Bogen geführt, auf grünem Felde ein perspektivisch gezeichnetes, innen rot, außen blau gestreiftes Zickzackband.

Beim Mittelfenster sind Schrägen und Laibungen von der Fensterbank bis zur Kapitälhöhe der Kuppelsäulchen mit roten, durch zwei Schaftringe gebundenen Säulen auf blauem Grunde bemalt, im Bogen darüber auf der Schräge mit rot eingefaßter blau-gelb-grün-roter Blattranke, auf der gelb eingefaßten Laibung mit zwei gegeneinander geführten, innen grünen, außen roten perspektivischen Zickzackbändern mit gezaddelten Blättern in den schwarzen Füllungen.

Die drei Gewölbekappen sind blau grundiert, innen mit einem breiten grünen, außen mit einem schmaleren gelben Streifen eingerahmt. Sie enthalten die durch die Restauration ihres mittelalterlichen Charakters gänzlich beraubte Darstellung Christi zwischen Maria und Johannes in drei Halbfiguren (Fig. 390). In der mittleren Kappe Christus en face mit langem gescheiteltem Haar, zweigeteiltem Bart und gelbem Nimbus mit rotem Kreuz, angetan mit blauem Gewande und rotem, gelb gefüttertem Mantel, die Rechte zum Segnen erhebend, in der Linken ein geschlossenes rotes Buch haltend. Links, zu ihm aufblickend, in blauem Kleid und rotem Mantel, der über den Kopf gezogen ist, Maria mit etwas vorgenommener rechter Schulter. Die Haltung der Hände vor dem Leib ist unverständlich, es scheint, als habe sie ursprünglich mit ihnen einen Gegenstand gehalten. Rechts, korrespondierend zu Maria, in seiner Haltung mit der etwas vorgenommenen linken Schulter, Johannes d. T. in grünem Gewand und violettem, vor der Brust mit einer runden Agraffe zusammengehaltenen Mantel, das Gesicht von üppigem grauem Haar und Bart umrahmt, hält in der Linken vor sich die Scheibe mit dem Lamm, das ein rotes Fähnchen trägt, und zeigt mit der Rechten darauf, ebenfalls den Blick zu Christus emporwendend.

Ostnische der Südwand: Die Stirn ist mit einem Band von roten und gelben, ineinander fassenden Zähnen bemalt, die gelb eingefaßte Schräge und die rot eingefaßte Leibung unten — bis zur halben Höhe der Rundstabsäulchen und gleich hoch mit den Säulen der in diese Nische gemalten Arkade — mit roten Säulen, deren Basen, Kapitäle, Schaftringe grün, auf blauem Grunde, darüber auf der Schräge mit blau-rot-gelb-grüner Blattranke, auf der Laibung mit zwei gegeneinander geführten blaugelben perspektivischen Zickzackbändern.

Gegen diesen Rahmen setzt das spitzbogige Nischenfeld mit einem gelben Randstreifen ab. Es wird durch eine Arkade in zwei Felder zerlegt. Über zwei in der Mitte mit gelben Schaftringen versehenen Säulendiensten — ihre braunen, gelb gehöhten Blattkapitäle stehen in Höhe jener der in Schräge und Laibung eingemalten Säulen — mit gelben rotgekehlten Basen und rotgestreiften, aus der Putzfläche ausgesparten Stämmen ist ein aus zwei roten Streifen gezogener Kleeblattbogen geschlagen, dessen Nasen in ein rotes, von einem größeren gelben umgebenes Kleeblatt endigen. Dem inneren Umriß der Arkade folgt ein grüner Rahmen, der den blauen Grund umgibt. Vor ihm steht, in voller Vorderansicht mit wenig herausgedrückter rechter Hüfte gegeben, auf niedrigem pilzartigem braunem Boden ein heiliger Fürst in voller Rüstung mit Schwert und Lanze. Auf dem bärtigen Kopf mit den langen Locken sitzt eine halbkreisförmig gegebene bläuliche (oder rötliche?) Kugelmütze, die in einem mit drei Zinken gezeichneten Goldreif sitzt, von dessen mittlerem Zinken ein mit einem Knopfe gekrönter Bügel nach hinten herübergeht. Die Gestalt trägt ein bläuliches Kettenpanzerhemd, von dem die engen Ärmel mit festen Handschuhen zu sehen sind, darüber einen nicht ganz bis zu den Knien reichenden blaugrünen Waffenrock, an den halblangen Ärmeln sowie am Saum und vor der Mitte der Brust von oben nach unten mit einer einfachen, ursprünglich wohl vergoldeten (oder gelben) Streifenborte besetzt, zu denen um die Hüften noch eine breite unten ausgezaddelte Gurtenborte kommt. Auf den Schultern liegt, die Brust halb verdeckend, vor der er mit einer großen übereck gestellten quadratischen Platte zusammengehalten wird, der rötliche, mit gelben Lichtern gehöhte, dunkelrot gefütterte Mantel, der im Rücken herabfällt und an der einen Seite unterm linken Arm in einem Bausch hochgezogen wird. Vor der Brust ist ein unter den Armen nach vorn gezogenes faltenreiches Tuch zu einer Schärpe geschlungen, die in zwei Zipfeln bis zum Saum des Waffenrockes herabfällt. Sie dient offenbar dazu, den Mantel, an dem es innen angenäht zu denken ist, festzuhalten. Die Linke hält abwärts vor der linken

Seite ein Schwert, das in einer dunklen (schwarzen?) Scheide steckt, an der der Riemen herunterhängt. Die Rechte faßt eine senkrecht auf den Boden und gegen den herabhängenden leise gebogenen Arm gestellte Lanze, an dessen Spitze ein einfacher spitzer (ursprünglich roter?) Wimpel flattert. Die Beine scheinen ebenso wie die Arme mit engem Kettenpanzer geschützt gewesen zu sein; deutlich zu erkennen ist nur, daß auf den Schienbeinen von der Fußspitze bis zu den Knien ein Streifen hochgeht, von dem mehrmals ringförmige Streifen um die Beine herumgehen, zuletzt unter dem Knie, das mit einer besonderen Scheibe gedeckt ist (Taf. XXXVII farbig. — Tafelband Taf. 44).

Der über dem Kleeblattbogen der Arkade freibleibende Zwickel des Spitzbogens ist an beiden Seiten von einem auf den Säulen der Arkade aufsteigenden gelbgefaßten breiten grünen Rande eingerahmt. Über den Kleeblattbogen legt sich der pilzartige braune Boden. Auf ihm steht vor dem blauen Grunde, den grünen Rahmen überschneidend, der Adler des Johannes, gelb, mit ausgebreiteten Flügeln, nach rechts schreitend, den Kopf zurückwendend, zwischen den Klauen das weißgeschnittene Buch haltend.

Fig. 390. Köln, St. Gereon. Christus zwischen Maria und Johannes d. T. in dem Ostchörchen der Taufkapelle.

Mittelnische des Südens: Sie enthielt ursprünglich die aus der Taufkapelle zum Kreuzgang führende Türe, die (nach 1823) nach Abbruch desselben zugemauert wurde. In der Höhe der auf den Hauptsäulenbündeln ruhenden, den Gewölberippen und Nischenrundstücken als Auflager dienenden umgekehrten Würfelkapitäle springt die alte Wand der Nische noch jetzt ein wenig vor, in leicht geschwungener Kurve die an die Stelle der ehemaligen Türe getretene untere rechteckige Nische überdachend. Die letztere ist entsprechend den anderen Nischen unten mit einem Teppich ausgemalt worden. Darüber erheben sich auf der roten Leiste, an der er wie die anderen Teppiche aufgehängt erscheint, jederseits zwei rote Säulchen — eine in der Laibung, eine daneben auf der Rückwand — die das vorspringende Dach der oberen Füllung zu tragen scheinen. Zwischen ihnen nimmt auf grünem Feld ein längliches blaues Rechteck die Mitte der Wand ein. Es enthält, von vier rotgefüllten Ranken umgeben, ein übereck gestelltes Quadrat, in das ein blauroter Vierpaß mit einem quadratischen blauen Mittelschild eingezeichnet ist.

Im oberen alten Teile der Nische ist die rotgerahmte Schräge, die im unteren Teile einfach grün gestrichen wurde, mit einem roten und blauen ineinandergeflochtenen Bande bemalt, die gelbgerahmte Laibung, unten grün gestrichen, mit zwei gegeneinander geführten perspektivischen Zickzackbändern. Die Stirnseite der Kurve, in der die obere Füllung vorspringt, ist rot gestrichen. Auf diesem roten Bogen erhebt sich eine Doppelarkade in dem rings von einem gelben Streifen eingesäumten Spitzbogenfeld. Über einer Mittelsäule und zwei seitlichen Säulendiensten — ihre einst blauen Blattkapitäle stehen

in Höhe der Kapitäle der Rundstabsäulchen — mit roten Basen auf schwarzer Plinthe und rotgestreiften, aus der Putzfläche ausgesparten Stämmen sind zwei aus zwei verschieden getönten roten Streifen gezogene Rundbogen geschlagen, über denen, von den Säulendiensten hochgeführt, ein breiter grüner Spitzbogen den Zwickel einrahmt.

Dessen blauer Grund setzt gegen den grünen Rahmen mit einem gelben Trennungsstreifen ab. In halber Oberschenkelhöhe steht en face in dem von pilzartigen gelben Wolken gefüllten Zwickel der Arkadenbogen ein Erzengel. Das lange blonde Lockenhaar, um das der Kreisnimbus in den grünen Rahmen ragt, ist auf dem Scheitel mit einem Diadem geschmückt. Die Kleidung besteht aus einem in den Tiefen rotem Gewande mit weißen Lichtern — im übrigen ist die Farbe erloschen — und einem dunkelroten, ursprünglich vielleicht blau oder grün gehöhten Mantel, der vom Rücken über die linke Schulter nach vorn fällt und hier den leicht gebeugten Arm verdeckt, über den die Linke ein gelbes Scepter mit Kugel und Lilie auf der Spitze schultert, auf der anderen Seite unter dem leicht gebeugten Arm nach vorn genommen ist. Die Rechte hält eine goldene, mit kleinem Knopf gekrönte Kugel. Die Flügel, mit roten lang überfallenden äußeren Federn und drei unteren grünen und roten Federlagen, stehen hoch um den Nimbus und werden von dem gelben Randstreifen abgeschnitten.

Fig. 391. Köln, St. Gereon. Heiliger Ritter in der Taufkapelle (nach Pause).

Den blauen Grund der Arkaden rahmt ein den inneren Umrissen folgender breiter grüner Rand ein. In ihnen stehen auf pilzartigem braunem Boden zwei heilige Ritter, en face, symmetrisch gegeneinander angeordnet (Fig. 392. — Roman. Wandmal. Taf. 42). Bei beiden ruht der Körper auf dem höher gestellten Standbein — bei dem links ist es das linke, bei dem rechts das rechte Bein —, auf dessen Seite, bei beiden nach der Mittelsäule, die Hüfte etwas herausgedrückt wird, während das Spielbein etwas seitlich vorgesetzt ist, wodurch dessen Fuß etwas tiefer heruntergeht und die Hüfte an dieser Seite ausbiegt. Beide halten in der einen Hand den Speer, der links in der linken, der rechts in der rechten, die andere stützt sich auf einen gegen die Säulendienste stoßenden, halbmannshohen stark gewölbten ovalen Schild.

Der Ritter links ist mit einem Kettenpanzer gewappnet, von dem unter der Oberkleidung die enganliegenden Hosen mit den festen Schuhen und vom Hemde die Ärmel mit den festen Handschuhen und ein breiter Streifen des Saumes über den Knien sichtbar werden. Unter den Knien die schmalen weißen Bänder sind vielleicht Reste von Knieschützern oder Ansatzstücke für Zeughosen, die unter dem überfallenden Panzerhemd an die Stelle

ganzer Kettenhosen treten konnten. Das wie ein geistliches Humerale gezeichnete Halsstück ist in der Farbe verblaßt, so daß es nicht mehr möglich ist, zu entscheiden, ob hier ein zum Schutz der Haut dem Panzerhemd unterlegtes Schultertuch oder die herabgelassene Halsberge dargestellt ist. Letzteres ist freilich das wahrscheinlichere. Um den Oberkörper ist über den Panzer ein offenbar über den Kopf zu ziehendes, steifes rotkarriertes Koller (von Leder?) mit weiten Hals- und Ärmelausschnitten gelegt, das, überall mit goldenen Säumen eingefaßt, auf der Brust mit einem breiten goldenen, oben und in der Mitte mit zwei runden Platten verzierten Längsbande geschmückt ist. Unten herum, etwa in Nabelhöhe, ist das Koller mit einem gelben, ursprünglich wohl auch vergoldeten Saum besetzt, auf dessen halbkreisförmige Auszaddelungen weiße Blätter aufgemalt waren. Unter diesem Koller fällt über das Panzerhemd bis etwa in halbe Oberschenkelhöhe ein wohl um die Hüften befestigtes, zweites, mit (Leder- oder Metall-?)Schuppen besetztes steifes Koller, das bis zur halben Länge in der Mitte geschlitzt erscheint und rings mit einer jetzt nur noch weiße (ursprünglich vergoldet?) Farbspuren zeigenden einfachen Borte gesäumt ist. Ein roter, innen grüner Mantel fällt im Rücken bis unter die Waden herab und ist vorne um den leicht gebeugten linken Arm geschlungen und mit der rechten Hand, die er verdeckt, auf dem Schilde festgehalten, der gegen das rechte Bein gelehnt ist, und außer mit kreisförmiger dekorativer rot-(gelber?) Bemalung mit einem weißen (urspr. vergoldeten?) Buckel versehen ist. Die Lanze, auf den Boden gestützt, ruht, von der Linken gefaßt, im Arm,

Fig. 392. Köln, St. Gereon. Zwei heilige Ritter in der Taufkapelle.

ihre Spitze ist vergoldet. Die blonden Locken des bartlosen Kopfes kommen an den Seiten unter einem unter dem Kinn mit einem Band zusammengebundenen, fest um den Schädel gezogenen weißen Kopftuch zum Vorschein. Über dieses ist dann der das ganze Gesicht bis zur Stirn freilassende, der Kopfform sich anschließende niedrige Stahlhelm gestülpt, um den über der Stirn ringsum ein goldener Reif geschmiedet ist, von dem vorn ein zweiter Reif nach hinten über den Helm geht (Fig. 391 nach Pause).

Der Ritter rechts ist ebenfalls mit einem Kettenpanzer gewappnet, von dem von den Knien abwärts die Hosen mit festen Schuhen und die festen Handschuhe des Hemdes an der rechten Hand sichtbar sind. Hemd und Hose müssen aus einem Stück gearbeitet sein und als Hemdhose überall eng anliegen, denn darüber von den Knien aufwärts bis zum nackten Halse ist der Ritter mit einer Hemdhose von rotem Zeug bekleidet, die am Halse weit ausgeschnitten und um die Knie an den Hosenpfeifen mit einer einfachen goldenen und darüber mit einer ausgezaddelten weißen (ursprünglich gefärbten?) Borte gesäumt ist. Die Pause zeigt auch auf beiden Oberschenkeln hie und da deutlich die Häkchen der Maschen, so daß also die Panzerung aus Strümpfen und Hemdhose bestand und die rote Zeughemdhose Zutat der Restauration ist. Um die Hüften liegt eine vor den Leib gebundene und bis zu den Knien herabfallende blaue Schärpe, vielleicht nur als Zierstück getragen, vielleicht zum Anziehen des Mantels innen in diesem befestigt. Der schwere, in steifen Falten sich stauende, nach der Pause mit einem Mäander gesäumte Mantel ist rotbraun, blau gehöht, hellrot gefüttert und fällt im Rücken bis unter die Waden; vorn ist er auf der Brust mit einer übereck gestellten quadratischen Goldplatte zusammengehalten und fällt über beide Arme. Auf der linken Seite faßt die kaum mehr sichtbare Hand einen Bausch auf dem Rande des an das linke Bein gelehnten Schildes — dieser ist grün gestrichen, mit Goldrand und goldenem Buckel versehen, von dem ein goldenes Kreuz mit Lilienspitzen über die Wölbung sich legt — rechts wird der Mantel von dem gebeugten Arm hochgehoben, der vor der Brust die auf den Boden gestellte Lanze mit vergoldeter Spitze faßt. Auf dem von goldenem Kreisnimbus umstellten bartlosen Haupte sitzt auf den blonden Locken ein schmaler flach gewölbter steifer, mit großem goldenem Knopf gekrönter blauer Hut (Stahl?) in einem nach hinten in den Nacken gehenden, vorn über den Stirnlöckchen schmaler werdenden und mit runder Goldagraffe geschmückten roten Tuchumschlag.

Westnische der Südwand. Die gelbgerahmte Schräge zeigt unten einfache grüne rotgerahmte Felder (ursprünglich unterer Teil einer Säule mit Schaftring?), oben in blauem Felde eine rote Säule mit grünen Basen und Kapitälen, letztere in Kapitälhöhe der Rundstabsäulchen, im Bogen eine Ranke von gelb-rot-blau-grünen Blättern. In der Laibung gehen zwei gegeneinandergezeichnete Zickzackbänder ganz durch.

Die Gliederung der Nischenfläche ist die gleiche wie bei der Nische der Ostwand: Unten ein breiter Grund, mit pilzartigen roten und gelben Erhebungen, wie felsiger Boden gebildet, darüber die gleiche Estrade, aus dem Verputz ausgespart und schwarz bemalt mit zwei Dreipässen und (unter den Basen der Arkadensäulen) drei Gruppen von drei schmalen, im Spitzbogen geschlossenen Öffnungen. Darüber ist ein gelber Streifen gezogen, und auf ihm erhebt sich die Arkade in dem, rings von einem gelben Streifen eingesäumten Spitzbogenfeld. Über einer Mittelsäule und zwei seitlichen Säulendiensten — ihre verblaßten Blattkapitäle stehen in Höhe der Kapitäle der Rundstabsäulchen — mit gelben Basen auf roter Plinthe und grüngestreiften Stämmen sind zwei rotgelbe Rundbogen geschlagen, über denen, von den Säulendiensten hochgeführt, ein breiter grüner, mit rotem Streifen gegen den blauen Grund abgesetzter Spitzbogen den Zwickel einrahmt.

In diesem liegt nach rechts auf den Arkadenbogen — der Zwickel dazwischen, ursprünglich wohl gleich den andern gefüllt, ist jetzt leer — der gelbe Löwe des Evangelisten Markus, das Buch zwischen den Vorderpranken haltend, den von vorne gegebenen erhobenen Kopf ein wenig von links nach rechts geneigt und von blauem Nimbus umgeben, um den vom gelben Randstreifen abgeschnittene rot-weiß-blaue Flügel stehen.

In den nur längs den Bogen von grünen Rahmen umschlossenen blauen Feldern der Arkaden stehen in voller Vorderansicht mit den abwärts gekehrten Füßen auf braunem, mit grünen Kringeln gefülltem Terrazzoboden zwei heilige Bischöfe, bärtig, mit großem goldenem Kreisnimbus, mit Mitra, Humerale, Alba, Dalmatika, Kasel und Stola bekleidet, in der Linken ein Buch vor der Brust haltend, mit der Rechten den auf den Boden aufgestellten Krummstab schulternd. Stand- und Spiel-

bein sind deutlich unterschieden und die beiden Gestalten mit der wenig herausgedrückten Seite des Standbeins gegeneinandergestellt (Fig. 393. — Tafelband Taf. 43).

Der Bischof links hat die linke Hüfte über dem Standbein etwas herausgedrückt, die andere mit dem vorgestellten und gebeugten Spielbein ein wenig ausgebogen. Um die von schwarzen, mit weißen

Fig. 393. Köln, St. Gereon. Zwei heilige Bischöfe in der Taufkapelle (nach Pause).

Bändern bemalten Schuhen bekleideten Füße legt sich in bauschigen Falten die grüne Alba. Darüber fällt in schrägen, der Körperhaltung entsprechenden Falten die steifere rote, weiß gesäumte, gelbgefütterte Dalmatika, darüber in brüchigen steifen Falten die rote grüngefütterte Kasel mit viereckigem großem gelbbortiertem Halsausschnitt. Sie wird vorne von den gebeugten Armen hochgehoben, so daß vor der Mitte des Körpers ein spitzer Zipfel entsteht. Auf der Kasel liegt um die Schultern die schmale weiße, mit schwarzen Kreuzen gezeichnete Stola, von der vor der Mitte des Körpers ein unten in einen kleinen

Querlappen endigender Streifen bis zum Saum der Dalmatika heruntergeht. Das bauschige, im Nacken hochstehende Humerale war blau gefärbt, die niedrige zweigehörnte Mitra, von der Bänder in den Nacken fallen, weiß mit eingestickten schwarzen Kreuzen und mit breiten Goldborten besetzt. Haupt- und Barthaar sind üppig gelockt. In der Linken hält er ein gelbes weiß geschnittenes Buch vor der Brust, mit der Rechten hält er etwas tiefer den Bischofsstab mit einfacher, durch einen Ring abgesetzter gelber Krümme gegen die Schulter.

Die Haltung des Bischofs rechts ist der des linken entgegengesetzt. Seine Kleidung und deren Faltenwurf sind die gleichen, nur ist die Kasel dunkler, braunrot gefärbt und hell gefüttert, grün.

Westapsis. Die Stirn des spitzen Apsisbogens ist mit gelben und roten ineinandergreifenden Zähnen bemalt. Auf den rot eingefaßten Schrägen jederseits in blauem Felde eine rote Säule mit Basis, Blattkapitäl und zwei Schaftringen in gelb. Über dieser, in Höhe der Kapitäle der Rundstabsäulchen beginnend, im Bogen eine grün-gelb-rot-blaue Blattranke mit fünf kreisrunden rotgerahmten blauen Medaillons — eins im Scheitel, zwei am Anfang des Bogens, zwei dazwischen —, die Brustbilder von fünf Frauengestalten mit Nimben enthalten.

Auf der Stirnseite der beiden Fensterpfeiler sind ebenfalls zwei gleiche Säulen mit zwei Schaftringen gemalt. Die beiden Zwickel sind von außen nach innen mit rotem, gelbem, grünem — dieser breiter als die anderen — rotem Streifen eingefaßt und blau grundiert. Sie enthalten zwei große, außen rot, innen breiter grüngerahmte blaue Kreismedaillons mit den Brustbildern von zwei heiligen Bischöfen.

Die Laibungen der drei Fenster sind wieder mit je zwei Säulen mit zwei Schaftringen und im Bogen darüber mit Ranken bemalt, im mittleren Fenster mit einer Blattranke, in den beiden Seitenfenstern mit verschlungenen blauen und roten Bändern. Die schmale Laibung des über alle drei Fenster gehenden Apsisbogens ist blau mit roten Rauten.

Nische der Westwand. Auf die beiden Seiten des Eckpilasters der Nordwestecke und auf die Stirn des Füllkeils in der gegenüberliegenden Ecke sind auf blauem rotgefaßten Grunde rote Säulchen mit gelben Basen und Kapitälen aufgemalt.

Auf der Westwand ist zwischen Vorhang und Kämpferleiste eine, im unteren Teile durch neuen Verputz zerstörte Halbfigur einer Matrone auf blauem, gelb (innen) und rotgefaßtem Feld gemalt. Sie trägt ein rotes Gewand, das zugleich als Kopftuch dient, und gelben Nimbus und hat den Kopf ein wenig nach der rechten Schulter genommen.

Die Schräge und Laibung der spitzbogigen Nische darüber ist einfach blau gestrichen und rot bzw. gelb gerändert. Der Grund der Nische war blau und mit einem grünen Streifen eingerahmt. Er wird ganz ausgefüllt von der en face gegebenen Gestalt einer heiligen Königin. Die gekrönte Figur steht mit abwärts gerichteten Füßen, welche schwarze Sandalen verhüllen, auf niedriger brauner Erdscholle, über die sich das Gefältel vom Saume des grünen Untergewandes legt. Über diesem trägt sie ein bis zur halben Unterschenkelhöhe reichendes violettes Obergewand, das am Saum und an den enganliegenden Ärmeln mit ehemals wohl vergoldeten Säumen besetzt ist. Auch der eckige Halsausschnitt des Gewandes ist kragenartig mit einer solchen Borte verziert, die vor der Mitte der Brust in einem Streifen sich fortsetzt, von dem um die Hüften links und rechts ein Streifen abzweigt, so daß der ganze Besatz vor dem Oberkörper ein Kreuz bildet. Der Fortsatz des senkrechten Streifens unter dem Hüftenband wird zum Teil verdeckt von dem roten, blau (oder grün?) gefütterten Mantel, der mit einem Pelzkragen auf den Schultern aufliegt und mit der einen Hälfte unter dem linken Arm durch vorne über den Körper gezogen ist, wo er mit einem Zipfel vom gebeugten Arm zusammen mit dem Zipfel der anderen den Rücken bedeckenden Hälfte hochgenommen wird, so daß er treppenförmig das Obergewand von rechts unten nach links oben verdeckt. Die rechte Hand ist mit der Innenfläche lehrend nach außen gekehrt, im herabhängenden leicht gebeugten linken Arm hält die Figur ein Kreuzscepter. Auf den blonden Locken sitzt eine dreizinkige Krone. Die doppelte Kontur des Oberkiefers scheint nicht zu einer Halsbinde zu gehören, sondern eine zweimalige Vorzeichnung zu sein (Taf. XXXVI. — Fig. 394).

Westliche Nische der Nordwand: Über der mit dem Vorhang ausgemalten rundbogigen Nische ist die Blende, deren Rundbogen auf der Ostseite durch den Dekagonpfeiler beschnitten wird, mit einer der Westnische der Südwand entsprechenden Arkatur bemalt. In die keilförmig nach dem Pfeiler zu sich verbreiternde Laibung ist auf den Pfeiler eine rote Säule mit grüner Basis, grünem

Kapitäl in gelbem Felde aufgemalt, der gegenüber das plastische Rundstabsäulchen entspricht; der Bogen ist mit rot-blau-grün gefüllter Ranke ausgelegt. Die Arkade wird aus zwei rotgestreiften Säulendiensten mit gelben Basen und blauen Blattkapitälen gebildet, über die ein rotgelber Kleeblattbogen geschlagen ist. Um den oberen Zwickel legt sich, von den Kapitälen der Arkadensäulen hochgeführt, ein von zwei roten Streifen eingefaßter breiter Rahmen. Der Grund wird über dem Kleeblattbogen von pilzartigem braunem Boden bedeckt, auf den nach links der Stier des Evangelisten Lukas hingelagert ist, den erhobenen, etwas nach rechts gedrehten, en face gezeichneten Schädel von dem kreisrunden Nimbus umgeben, um den im Bogen die hochgestellten Flügel geführt sind. Zwischen den Vorderhufen hält er das Buch.

Fig. 394. Köln, St. Gereon. Die h. Helena (nach Pause).

Der blaue Grund der Arkade unten ist von breitem grünem Rande eingerahmt und enthält die in voller Vorderansicht gegebene stehende Figur der h. Katharina. Über die braunen Schuhe der abwärts gekehrten, weit auseinanderstehenden Füße fällt der bauschige Saum des blauen Untergewandes; darüber trägt die Heilige ein bis zur halben Unterschenkelhöhe reichendes gelbes Obergewand mit goldbortierten engen Ärmeln und weitem Halsausschnitt, dessen breiter goldbortierter Kragen durch einen Streifen vor der Mitte der Brust mit einem goldenen Hüftengürtel verbunden ist. Auch der Saum des Obergewandes ist eine Goldborte. Der rote grüngefütterte Mantel fällt im Rücken bis auf den Boden. Er liegt auf der linken Schulter, von wo er vorn über den am Körper anliegenden Oberarm fällt und vom erhobenen Unterarm aufgenommen wird, der das kreisförmige, aus drei in Messerspitzen endigenden Speichen gebildete goldene Rad trägt, das Attribut des Martyriums der Heiligen. Über den leicht gebeugten, vom Körper etwas abstehenden rechten Arm, unter dem der Mantel in einem Bausch aufgenommen wird, schultert die Heilige die goldene Palme des Märtyrersieges. Leise ist die linke Hüfte herausgedrückt, die rechte ausgebogen, auch in der Stellung der Füße und im Faltenwurf an den Schenkeln Stand- und Spielbein angedeutet. Auf dem langen blonden Haar eine niedrige goldene Mütze.

Die Bezeichnung der einzelnen Gestalten macht verschiedentliche Schwierigkeiten. Durch ihre üblichen Beigaben sind nur eindeutig bezeichnet die hh. Laurentius und Katharina. Neben dem h. Laurentius möchte man den gern mit ihm verbundenen Märtyrerdiakon Stephanus sehen. Die beiden ritterlichen Heiligen sind selbstverständlich Märtyrer der thebäischen Legion. Neben St. Gereon möchte man an St. Gregorius, den princeps Maurorum, der auch in der Krypta dargestellt ist, denken, oder an St. Viktor, der zusammen mit dem h. Gereon auf dem Kölner Elfenbein (oben Fig. 300) erscheint. Die weibliche Gestalt neben der h. Katharina (Fig. 394) wird in der Kirche St. Gereon traditionell als St. Elisabeth bezeichnet. Das ist an sich sehr unwahrscheinlich — Elisabeth von Thüringen ist 1231 gestorben und 1235 heilig gesprochen. Deutlich trägt aber die schlanke Gestalt den Nimbus. Man würde die Gemälde in der Taufkapelle ja eventuell als erst um 1235 entstanden

annehmen können: dann wäre es aber doch noch sehr auffällig, daß diese neue Heilige hier in Köln, das mit Marburg gar nichts zu tun hat, neben den ehrwürdigsten Heiligen der Kölner Kirche auftritt[15]. Nun trägt aber die Gestalt einen Kreuzstab in der Hand — von ungefähr der gleichen Größe wie die weibliche Gestalt in dem Tympanon der Vorhalle (Fig. 377). Es ist die h. Helena, die hier deutlich genug gekennzeichnet ist — der die Legende die Gründung von St. Gereon zuschrieb. Sie hatte hier vor allem ein Recht auf Darstellung[16]. Und dann ergibt sich auch für die gekrönte und bärtige Einzelfigur (Taf. XXXVII) die Bezeichnung. Der Bart und die große Krone schließen die Benennung auf einen der Märtyrer der thebäischen Legion aus. Wir dürfen den Kaiser Konstantin hier erblicken, der wegen seiner traditionellen Beziehungen zu Köln und dem Rheinland hier wahrscheinlich ist. Am wenigsten sicher ist die Bezeichnung der beiden heiligen Bischöfe, die nur Buch und Pedum tragen, also gar nicht besonders charakterisiert sind. Man möchte dieselben beiden heiligen Bischöfe hier vermuten wie im Chor, wo sie auch in der Zweizahl auftreten. Vielleicht darf man hier, wenn man nicht Kirchenväter annehmen will, dieselben Kölner Bischöfe in diesen Gestalten sehen, die auch für den Chor zuerst in Betracht kommen würden: die hh. Maternus (als den ältesten legendarischen Kölner Bischof) und Anno, den Erbauer des Langchores, oder den h. Evergislus, der mit der ältesten Geschichte der Kirche verknüpft war[17]. Die Bischöfe Maternus und Evergislus waren auch als Heilige und durch Inschriften beglaubigt (s. oben S. 544) über den Nischen des Dekagons zur Darstellung gekommen. Man könnte endlich auch an die beiden frühen Kölner Bischöfe denken, die in St. Gereon begraben sind: an den h. Hildebold († 819) und an Hildebert († 762)[18].

---

[15] Von der h. Elisabeth erwähnt das Schatzverzeichnis der Kirche im 17. Jh. bei GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 265 Nr. 18 einen schyphus argenteus S. Elisabethae viduae principis Thuringorum und Nr. 24 u. a. einen Zahn der Heiligen. Von der h. Katharina, die ganz unzweideutig in der Taufkapelle dargestellt ist, werden nur untergeordnete Reliquien erwähnt (Nr. 13 und Nr. 24), in der verschwundenen Hierothek (Nr. 14), die ausdrücklich als vetus bezeichnet wird, werden aber von ihr Reliquien erwähnt zusammen mit solchen der S. Helena regina. Zu den ersten Darstellungen der h. Elisabeth vgl. FRIEDR. SCHMOLL, Zur Ikonographie der h. Elisabeth v. 13.—16. Jh., Diss. Gießen 1914.

[16] Die h. Helena erscheint auch wieder mit dem (hier wesentlich größer gebildeten) Kreuz und einem Kirchenmodell in Halbfigur neben dem h. Gereon auf einem der großen romanischen Armreliquiare im Schatz von St. Gereon (v. FALKE u. FRAUBERGER, Deutsche Schmelzarbeiten S. 59, 130, Taf. 67. — Kunstdenkmäler d. Stadt Köln II, I, S. 93). Reliquien der h. Helena sind wahrscheinlich erst nach 1135 in den Besitz der Kirche gelangt, sie wurden in einem Reliquiar, genannt corona s. Helenae, verwahrt (KELLETER i. Korr.-Bl. d. Westdeutschen Zs. XIII, Nr. 137). GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 263 erwähnt noch eine Hierothek mit der Inschrift HELENA INVENTRIX S. CRUCIS. Ihr Fest in St. Gereon war am 18. August.

[17] GELENIUS, De admiranda Coloniae magnitudine p. 260. — RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln S. 16, 27.

[18] Des ersten Grab befand sich neben dem Mauritiusaltar in der ersten Nische rechts vom Eingang. Inschrift bei KRAUS, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 261, Nr. 553. — RAHTGENS a. a. O. S. 82. Die Grabinschrift des Hildebert ist heute noch in St. Gereon erhalten: KRAUS a. a. O. II, Nr. 552.

KÖLN.

Wandmalereien im Chor von St. Severin.

Literatur.

1. Allgemeine Literatur.

Erh. Winheim, Sacrarium Agrippinae 1. Aufl. (1607), p. 55; 2. Aufl. (1736), p. 41, 237. — Aeg. Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine (1645), p. 271, 622. — Stift St. Severin: F. C. G. Hirsching, Stifts- und Closter-Lexicon, I. Bd., Leipzig 1792, S. 813. — E. Grille de Beuzelin, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne pendant l'année 1833, 2ème édit. Blois 1834, p. 46. — v. Mering u. Reischert, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln I (1844), S. 405. — Fr. W. Rettberg, Kirchengeschichte Deutschlands I (1846), S. 542. — E. F. Mooyer, Das Memorienbuch des Cölnischen Collegiatstiftes zum h. Severin: Lacomblet, Archiv für die Geschichte des Niederrheins III, (1860), S. 144. — Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln I (1860) nr. 2, 13, 23, 43, 167, 467, 478; II (1863), nr. 71, 165, 246, 500; III (1867), nr. 291. — L. Ennen, Geschichte der Stadt Köln I (1863), S. 720; III (1869), S. 795, 796, 798, 996, 1027. — J. Friedrich, Kirchengeschichte Deutschlands II (1869), S. 315. — Die Chroniken der deutschen Städte XIII (1876), S. 81, 511; XIV (1877), S. 730. — Rud. Goecke, Drei St. Severinsurkunden: Ann. h. V. N. XXXII (1878), S. 92. — Fr. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II (1894), Nr. 589—592. — W. Brandis, Aus Kölns Geschichte (St. Severins-Kirche und -Thor): Kölnische Landeszeitung, 1898, Nr. 233. — H. Keussen, Untersuchungen zur älteren Topographie von Köln: Westdeutsche Zs. XX (1901), S. 67; XXI (1902), S. 21ff. — Johannes Hess, Die Urkunden des Pfarrarchivs von St. Severin, Köln 1901. Bespr.: Köln. Volkszeitung, Lit. Beilage, 1902, 17. April, Nr. 16; Korresp.-Bl. d. Westd. Zs. XXI, Sp. 25. — H. Roth, Kirche und Stift von St. Severin: Localanzeiger, 1904, 10. Oktober, Nr. 280; 12. Oktober, Nr. 282. — Ein Stück Alt-Köln (Die Immunität von St. Severin): Localanzeiger, 1904, 26. Oktober, Nr. 296. — H. Roth, Die baulichen Verhältnisse der Severinskirche in alter und neuer Zeit: Bericht über die Versammlung der Freien Vereinigung der Pfarre St. Severin vom 13. Februar 1908.

2. Kunstgeschichtliche Literatur.

Köln. Zeitung, 1840, 8. Oktober, Nr. 283. — Prisac, Über die ehemalige Stifts-, nunmehrige Pfarrkirche zum h. Severin in Köln: Kölner Domblatt, 1843, Nr. 80, 82. — Kreuser, Kölns alte Kirchen in Andeutungen: Kölner Domblatt 1844, Nr. 125. — Die Erasmuskapelle im Umgange von St. Severin: Kölner Domblatt 1844, Nr. 132. — Kreuser, Die Michaelskapelle im Eingang zu St. Severin: ebenda 1844, Nr. 132. — Geschichte über die Pfarrkirche zum h. Severinus. Bei Gelegenheit der 8tägigen hochfeierlichen Andacht, welche am Sonntag den 21. bis den 28. October 1849 . . . . in der Pfarrkirche von St. Severin gehalten wird. Druck von J. Creteur Sohn, 4 S. — Der Kreuzgang von St. Severin: Baudri, Organ f. christl. Kunst III (1853), S. 50; V (1855), 196, 197; VI (1856), 276; X (1860), 95; XII (1862), 5; XIII (1863), 78. — Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte (1854), II, S. 195, 204, 235 u. s. ö. — Quast, Monuments existant en Allemagne d'une date antérieure à l'an 1100: Congrès archéol. de France 1855, p. 508. — Der Kreuzgang: Quast und Otte, Zs. f. christl. Archäologie u. Kunst I (1856), 240. — S. Severin: Franz Bock, Das heilige Köln (1858), Nr. 113—120. — Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst im Mittelalter² (1869), III, S. 515, 566, 622; IV, S. 397, 399. — Norbert Schievenbusch, Die ehemalige Collegiat- und nunmehrige Pfarr-Kirche von St. Severin zu Köln: Ann. h. V. N. XXI (1870),

S. 27. — J. B. D. Jost, Die Severinskirche: B. J. LXVI (1879), S. 145 f. — Die frühere Stiftskirche St. Severin: Köln. Zeitung, 1881, 23. April. — Dehio und von Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I (1884), S. 274. — J. Walker, Notes on continental churches: Proceedings of the Soc. of Antiqu. of Scotland N. S. VI, 1884, p. 61 ff. — Köln und seine Bauten (1888), S. 38, 46, 68, 82, 102, 104 f., 111 f. — Chr. Mohr, Die Kirchen von Köln, Köln 1889, S. 21. — [Bertram], Die Pfarrkirche St. Severin: Kölner Nachrichten, 1890, 16. und 17. September, Nr. 213 und 214. — Schnütgen, Die neu entdeckte Confessio von St. Severin: Stadt-Anzeiger 1890, 30. Oktober, Nr. 301 I. — Anton Springer, Handbuch der Kunstgeschichte[6] (1902), IV, S. 44. — Hasak, Einzelheiten des romanischen und gotischen Kirchenbaues, 1903, S. 225. — E. Renard, Köln: Berühmte Kunststätten, Nr. 38 (1907), S. 23, 31, 56, 116. — H. Roth, Der Westturm von St. Severin und seine Vorgänger: Alt Köln, Nr. 1, 2 (1906 April und August). — R[oth], Grabdenkmäler und Grabinschriften in St. Severin: Localanzeiger, 1908, 29. November, Nr. 330. — H. Reiners, Kölner Kirchen, 1911, S. 208. — Joh. Schumacher, Die Einführung und Entwicklung der gotischen Architektur in Köln und seinem Gebiete, Diss. Bonn 1914 S. 73.

3. Restaurationen im 19. Jh.

Innere Restauration der St. Severinskirche: Köln. Zeitung, 1840, 22. November, Nr. 328. — Innenrestauration der Severinskirche, 1840: Köln, Stadt-Bibliothek, Zeitungsausschn. II, 47, S. 40. — Beschluß der Restauration von S. Severin: Corrspdz.-Blatt des Ges.-Ver. d. d. Gesch.- u. Alt.-Vereine XIII (1865), S. 40. — Restauration der Severinskirche: Deutsche Bauzeitung, XII (1878), S. 195. — Die Kirche St. Severin: Stadtanzeiger, 1878, 2. Mai, Nr. 121. — Die Restauration der Kirchen Kölns: Stadtanzeiger, 1879, 7. September, Nr. 248. — Die Herstellung der Kirche St. Severin: Stadtanzeiger, 1879, 3. November, Nr. 305. — Restauration des Hauptturmes der St. Severinskirche,? 1885, 3. Mai, Nr. 122 I. — Restauration in der St. Severinskirche: Köln. Volkszeitung, 1887, Nr. 140. — H. Roth, Die Notwendigkeit der baldigen Wiederherstellung der Krypta und der Denkmäler in der alten Stiftskirche zum h. Severin: Stadtanzeiger, 1909, 28. Mai, Nr. 238 IV.

4. Wandmalereien.

Schnütgen, Neuentdeckte Wandmalereien in St. Severin zu Köln: Köln. Volkszeitung 1887, 25. März, Nr. 83, 260. — Funde bei der Restauration von St. Severin: Kölner Localanzeiger v. 30. August 1890, Nr. 237. — Neuentdeckte Wandmalereien in St. Severin zu Köln: Kölner Localanzeiger v. 9. Oktober 1891, Nr. 275. — H. Herm. Roth, Die mittelalterliche Ausstattung der Stiftskirche z. h. Severus in Köln: Ann. h. V. N. XCIII, S. 123. — Ders., Zu den mittelalterlichen Malereien in der Apsis von St. Severin in Köln: Ann. h. V. N. XCIV, S. 156. — Phot. der Wandmalereien vom J. 1887 von *Anselm Schmitz*, vom J. 1913 von *E. Hermann*. Farbige Aufnahmen von *Josef Winkel* im Denkmälerarchiv.

Baugeschichte.

Von der ältesten Kirche des h. Severin, die bis in die Karolingerzeit zu verfolgen ist, ist nur der Westteil der Kryptaanlage mit der Confessio erhalten[1]. Nach der Legende geht freilich die Geschichte der Kirche sehr viel weiter zurück: sie erzählt uns, daß schon im J. 376 der h. Severinus eine Basilika zu Ehren der hh. Märtyrer Cyprianus und Cornelius errichtet habe[2]. Im Laufe des 9. Jh. scheint auch das Kloster in ein Kollegiatstift verwandelt worden zu sein[3]. Während des 10. Jh. hören wir wiederholt von Um-

[1] Urk. bei Lacomblet, Urkundenbuch f. d. Gesch. d. Niederrheins I, Nr. 15. Über die neuentdeckte confessio: Kölner Stadtanzeiger v. 30. Okt. 1890, Nr. 301 I.

[2] Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine, Köln 1645, p. 271. — Petrus Merssaeus, Electorum ecclesiasticorum Colon. catalogus, Köln 1580, p. 6. — J. Kleinermanns, Die Heiligen auf dem bischöflichen Stuhle von Köln I, S. 25. In der Urk. des Erzbischofs Wicfridus v. J. 948 (Lacomblet, Urkundenbuch I, Nr. 102) heißt es: . . . in monasterio, quod domnus meus s. Christi confessor Severinus ipse a fundamentis erexit et sub honore ss. martyrum Cornelii et Cypriani dedicavit (vgl. Anm. 4). Die vita (a. d. 10 u. 11. Jh.) in den Acta SS. 23. Oct. X, p. 50. — Vgl. Analecta Bolland. I, I, 1886, p. 246. — L. Korth, Die Patrocinien der Kirchen und Kapellen im Erzbistum Köln, Düsseldorf 1904, S. 192. — H. Samson, Die Heiligen als Kirchenpatrone, Paderborn 1892, S. 361.

[3] Ennen, Gesch. d. Stadt Köln, Köln 1863, I, S. 196.

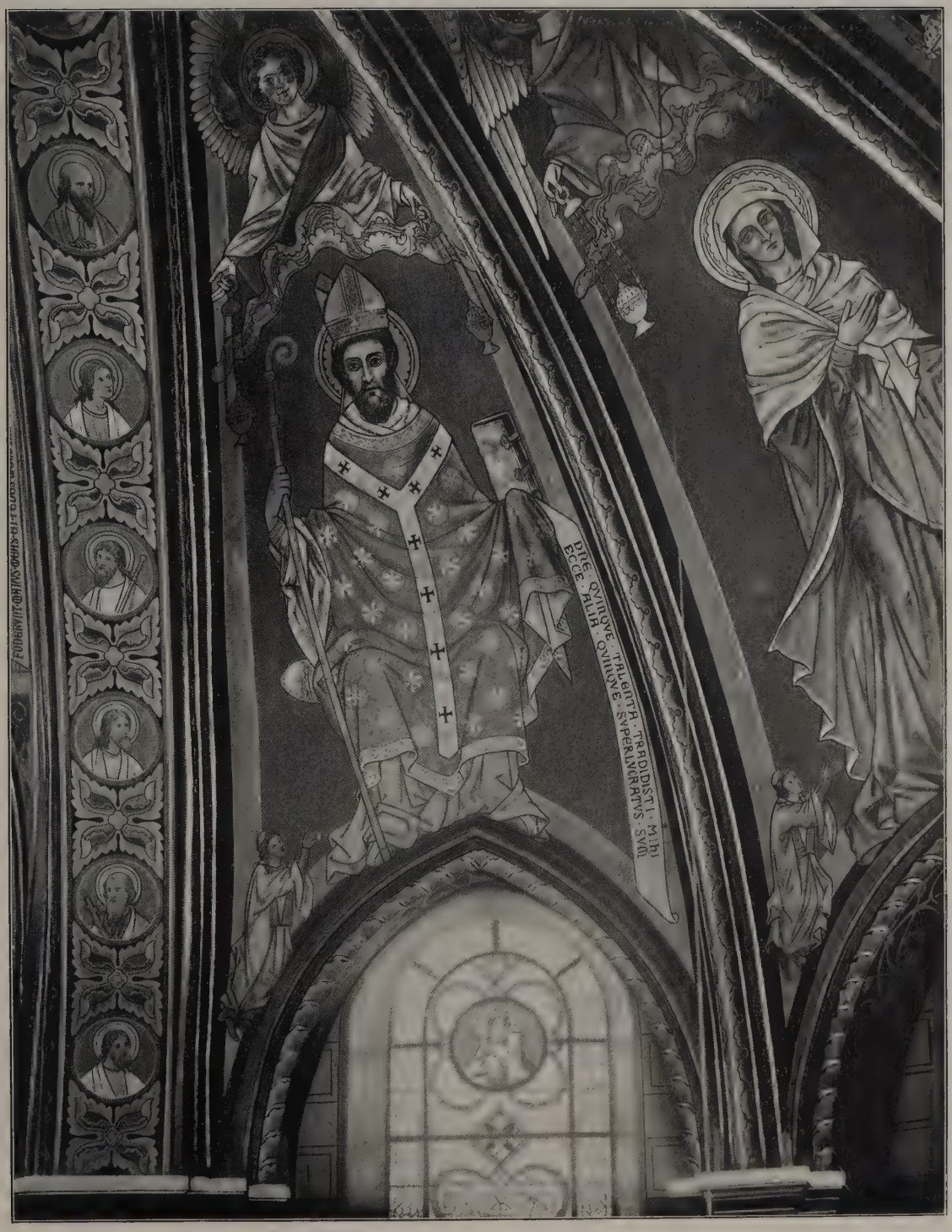


Fig. 395. Köln, St. Severin. Nördliche Ecke der Hauptkoncha.

bauten, von Erweiterungen oder Ausschmückungsarbeiten: im J. 948 errichtet Erzbischof Wicfridus bei dem Kloster des h. Severin ein Oratorium[4], in seinem Testament vom J. 956 macht der Erzbischof Bruno ein Geschenk ad altare S. Severini consummandum[5].

Der Neubau der Kirche wird dann durch den Propst Sigeboldus unter Erzbischof Piligrimus unternommen und angeblich unter dem Erzbischof Herimannus II. im J. 1043 vollendet[6], etwas später als die Kirche St. Aposteln[7]. Vielleicht aber kommt diese Bauperiode erst unter dem großen Anno (1056—1075) zum Abschluß. Der westliche Teil der Krypta und die Außenmauern der Seitenschiffe gehören vielleicht noch diesem Bau an. Die neu errichtete Kirche war eine flachgedeckte Pfeilerbasilika von bedeutenden Abmessungen, sie erhielt eine Reihe hervorragender Ausstattungsstücke, darunter zwei große Radleuchter[8].

In der ersten Hälfte des 13. Jh. erfolgte dann ein Erneuerungsbau des Ostteiles der Kirche, der wahrscheinlich sich für das große Kollegiatkapitel als zu eng erwiesen hatte. Der langgestreckte Chor mit den beiden schlanken Osttürmen wurde vollständig neu aufgeführt, die Fertigstellung und Einweihung des neuen Chores erfolgte im J. 1237[9]. Ihre definitive Gestalt erhielt die Kirche aber erst am Ende des 14. Jh.; im J. 1394 ward mit dem Bau des großen Westturmes begonnen, der heute die ganze Wirkung der Kirche bestimmt, erst 1411 konnte der Turm geweiht werden[10].

Die Malereien im Chor.

Der Chor der Severinskirche ist polygonal gestaltet, der Chorabschluß fünfseitig. Jede Ecke im Erdgeschoß ist durch kräftige Säulen betont; zwischen ihnen sind Rundbogenblenden angeordnet, die Sechspaßfenster aufnehmen. Über diesem unteren Geschoß verjüngt sich die Mauer bedeutend nach innen, so daß hier ein schmaler, durch den ganzen Chorabschluß herumlaufender Gang entsteht. Den einfachen Säulen im Erdgeschoß entspricht hier jedesmal ein Säulenbündel von drei Säulen. Über dem reichverzierten Kelchkapitäl sitzt eine polygonal verkröpfte Deckplatte. Die Rippen haben ein kräftiges und

---

[4] LACOMBLET, Urkundenbuch I, Nr. 102. Besser gedruckt von CARDAUNS i. d. Ann. h. V. N. XXVI, S. 344. Die Urk. allerdings schon von FRIEDRICH, Kirchengeschichte Deutschlands II, S. 315, angezweifelt. Vgl. aber KLEINERMANNS a. a. O. S. 25. Die Urk. ist auch von H. KEUSSEN, Untersuchungen zur älteren Topographie von Köln: Westdeutsche Zs. XX, S. 70, als echt angesehen worden.

[5] ENNEN u. ECKERTZ, Quellen z. Geschichte d. Stadt Köln I, S. 467, u. i. d. Mon. Germ. SS. IV, p. 274. — H. SCHROERS, Das Testament des Erzbischofs Bruno I. von Köln: Ann. h. V. N. XCI, 1911, S. 120, Anm. 2, wendet sich gegen die Deutung dieser Stelle auf den Ausbau der Kirche bei SCHÄFER i. d. Ann. h. V. N. LXXIV, 1902, S. 76.

[6] So nach LACOMBLET, Urkundenbuch I, Nr. 179.

[7] Vgl. oben S. 202.

[8] Ein Kandelaber, Geschenk eines Propstes Arnoldus (vielleicht in den Urk. 1080—1094 genannt), zwei große Radleuchter, Geschenk eines Dekans und Diakonus Stavilo, der nach dem Memorienbuch (vermutet von E. F. MOOYER i. d. Ausgabe in LACOMBLETS Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins III, S. 159) wohl im Anf. d. 12. Jh. lebte. Die Inschriften von HEUSER bei BOCK, Das heilige Köln, St. Severin S. 15, und bei FR. X. KRAUS, Christliche Inschriften in den Rheinlanden II, Nr. 589 u. 590. Ein solcher großer Kronleuchter, ein Geschenk des Abtes Hermann von Zütphen (1082—1121), auch in St. Pantaleon zu Köln (Inschrift mit Lit. bei KRAUS a. a. O. II, Nr. 586).

[9] Am 2. Nov. 1237 wurde die Kirche zum h. Severin und der Hochaltar zu Ehren des h. Kreuzes und der hh. Märtyrer Cornelius und Cyprianus geweiht. Am folgenden Tage erfolgte die Konsekrierung der Altäre des h. Abtes Aegidius und der h. Katharina (ENNEN u. ECKERTZ, Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln II, S. 166). Als Weihedatum gilt in der Folge der 11. Nov., so auch im Memorienbuch. Vgl. E. F. MOOYER, Das Memorienbuch des Kollegiatstifts zum h. Severin: LACOMBLETS Archiv III, S. 144, 164: IIII G. III id. dedicacio huius ecclesiae (von Hand d. 14. Jh.). Ebenso in der Hs. des Franz. Casparius de Francken-Sierstorpf, Notatu digna, (im Pfarrarchiv von S. Severin), p. 55.

[10] GELENIUS a. a. O. p. 273. — N. SCHIEVELBUSCH i. d. Ann. h. V. N. XXI, S. 43. Vgl. hierzu H. ROTH, Der Westturm von St. Severin und seine Vorgänger: Alt Köln 1906, Nr. 1, 2.

[11] SCHNÜTGEN, Neuentdeckte Wandgemälde in St. Severin: Kölnische Volkszeitung vom 25. März 1887, Nr. 83, erwähnt, daß hier deutlich zwei Köpfe übereinander sichtbar waren, „sehr befremdlich wirkt auf den ersten Blick, daß hier zwei Köpfe übereinander angebracht sind, von denen der untere nicht recht aus den Schultern herauskommt, der andere frei und schlank aus ihnen emporwächst. Offenbar hat jener erste Entwurf, der die ohnehin etwas kurz und breitbehandelte Figur von unten zu gedrückt erscheinen ließ, den Künstler nicht befriedigt und zu dieser Änderung genötigt. Ein neuer Beweis, daß die mittelalterlichen Wandmaler nicht nach Kartons, sondern auf Grund kleiner Entwürfe frei aus der Hand schufen, ihre Figuren den Raum- und Beschauungsverhältnissen unmittelbar anpassend". Man könnte hier freilich auch an eine frühere Malerei denken.

reiches Birnstabprofil aufzuweisen. Die ganze Architektur hat in den Details viele Ähnlichkeit mit der Innenarchitektur von Chor und Chorschiff am Bonner Münster, zumal die großen Konsolen, mit denen die Dienstbündel an beiden Längsseiten des Chorhauses über den Chorstühlen abschließen, gleichen auffällig den entsprechenden Konsolen in dem wesentlich älteren Bonner Bauwerk.

Der Chor ist etwa zwei Jahrzehnte (vgl. S. 567) nach seiner endgültigen Fertigstellung und Weihe (1237) ausgemalt worden. Wahrscheinlich sind diese Dekorationen erst in den siebziger Jahren des 18. Jh. verschwunden. Das Innere ward damals von *Joh. Martin Metz* mit Rokokodekorationen versehen, die sich noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jh. erhalten hatten. Sie fielen wohl erst den ersten Restaurationen zum Opfer, die vom J. 1831 ab die Kirche im Inneren entstellten.

Fig. 396. Köln, St. Severin. Südwand des Chorhauses.

Im Frühjahr 1887 war die Apsis völlig eingerüstet; es bestand der Plan, sie nach den Entwürfen von *Math. Göbbels*, damals Kaplan an St. Maria im Kapitol, neu auszumalen. Um einen brauchbaren Malgrund herzustellen, mußten die verschiedenen späteren Übertünchungen abgewaschen werden. Hierbei fand der Maler *Theodor Winkel* aus Köln, in dessen Hand die Ausführung der Malereien lag, zuerst die Rokokodekoration und unter ihr die Reste der romanischen Ausmalung. Zum Glück wurde hier nicht, wie bei den Funden in St. Maria im Kapitol, über die alten Malereien einfach zur Tagesordnung übergegangen;

[12] Schnütgen a. a. O. bemerkt hierzu: „Das zackig behandelte, überaus reich und großartig gefaltete Gewand ist durch zahlreich aufgesetzte, zum Teil mäanderartig-gestaltete Goldlichter glänzend illustriert. Die Standfigur des h. Severinus hat auf der breitfaltigen Kasel ebenfalls zahlreiche Goldmusterungen, die auf den deutschen Wandgemälden höchst selten vorkommen. Das große, von einem Kreise umrahmte Sternendessin ist eine direkte Nachahmung der spätromanischen golddurchwirkten gemischten, d. h. aus Seide und Leinen gewebten Stoffe. Bei der derben Restauration ist von diesen technischen Feinheiten, vor allem von den Goldlichtern, die eine merkwürdige Parallele zu der Taufkapelle von St. Gereon geben, nichts mehr zu sehen."

sie wurden sorgfältig weiterverfolgt, von der späteren Tünche befreit und die erhaltenen Kompositionen wurden dann der Neubemalung zugrunde gelegt. Auf eine eigentliche Wiederherstellung mit sorgfältigem Retuschieren der fehlenden Stellen verzichtete man. Guterhalten war in der Mitte der große thronende Salvator; neben ihm zur Linken die fürbittende Maria und am äußersten Rande links ein heiliger Bischof, wohl sicher der h. Severin. Dagegen waren die beiden Gestalten zur Rechten des Salvator fast ganz zerstört. Die erste Figur neben Christus war nicht Johannes der Täufer gewesen, der zunächst hier als Gegenstück zur Madonna seine Berechtigung hat, sondern wie aus den unten angegebenen ursprünglichen Inschriften hervorgeht, abweichend der Evangelist Johannes. Am äußeren Ende rechts war als Gegenstück zu dem gegenüber befindlichen Bischof ein anderer heiliger Bischof angebracht, wahrscheinlich der h. Cornelius. Die Malereien sind dann auf neuem Putz nach dem Entwurf von *Göbbels* von dem Maler *Theodor Winkel* neu aufgetragen worden. Bei dieser Neuherstellung ist leider in mißverständlicher Weise an die Stelle des Täufers Maria Magdalena getreten.

Koncha.

Innerhalb der architektonischen Gliederung, die in Rot, Gelb, in Blau und Gold bemalt ist, sind die fünf Gewölbezwickel des fünfteiligen Chorabschlusses mit einem blauen Grund zwischen grünen Bordstreifen versehen (Taf. XXXVIII). In der Mitte erscheint in einer großen Mandorla, in fast doppelter Lebensgröße, auf einem Thron mit goldener Lehne, auf dessen Sitz ein violettes Kissen liegt, der Weltheiland, eine imposante Gestalt in violettem Gewand und rotem goldgesäumten blaugefütterten Mantel. Die rechte Hand ist segnend zur Seite erhoben, die Linke hält abgespreizt, anstatt des sonst üblichen Buches, einen Kelch. Der Kelch ist, wie der Nimbus, die Mantelagraffe, Teile des Thrones, in Stuck aufgetragen und modelliert, um dann vergoldet zu werden.

Zur Linken Maria, nicht in der gewöhnlichen Haltung der Fürbitterin, wie in St. Gereon und St. Pantaleon, sondern die rechte Hand vor die Brust legend, während sie die linke, die ein Spruchband hält, senkt. Sie trägt ein rotes Gewand, einen blaugoldgesäumten, violett gefütterten Mantel, über die Schultern und den Kopf einen reichgefalteten weißen Überwurf. Auf dem Spruchband die ergänzten Worte: MAGNIFICAT ANIMA MEA DOMINUM ET EXULTAVIT SPIRITUS MEUS IN DEO SALUTARI MEO (LUK I., 46, 47).

Aus dem Johannes, der auf der anderen Seite der Madonna gegenüber stand, ist bei der Restauration eine weibliche Heilige, Maria Magdalena, die Patronin der früheren kleinen Pfarrkirche, geworden. Die äußeren Umrisse der Figur sind wohl noch die alten. Die neugeschaffene Heilige erscheint in hellgelbem Gewand, bläulichem, goldbesäumtem, rotgefüttertem Mantel, die Kapuze über den Kopf gezogen. Mit der linken Hand hält sie vor der Brust ein Salbgefäß, in der rechten ein Spruchband mit der ergänzten Inschrift: CONGRATULAMINI MIHI OMNES, QUI DILIGITIS DOMINUM, QUIA QUEM QUAEREBAM APPARUIT MIHI.

Am äußersten Ende links, in der ersten Gewölbekappe von Norden her, ist ein heiliger Bischof dargestellt. Er sitzt en face auf einem Faltestuhl in einer weißen Alba, einer roten mit goldenen Sternen besetzten Kasel mit weißem Pallium, die Linke hält ein Buch, die Rechte den Bischofsstab. Der Kopf ist bärtig. Auf dem Spruchband die ergänzte, aber ursprünglich vorhandene Inschrift: DOMINE, QUINQUE TALENTA TRADIDISTI MIHI, ECCE ALIA QUINQUE SUPERLUCRATUS SUM (MATTH. XIV, 20). Die Figur wird jetzt als Bischof Cyprianus, der Nebenpatron der Kirche ist, bezeichnet; ursprünglich war es wohl sicher der h. Severinus.

Auf der Südseite ist diesem Heiligen gegenüber ein anderer heiliger Bischof angebracht, von dem nur wenige Reste erhalten waren. Er sitzt gleichfalls en face auf einem Faltestuhl in weißer Alba, violettem, blaugefüttertem, mit goldenen Lilien verziertem Chormantel. Der Kopf ist bartlos, von reichen Locken umgeben, die Linke hält ein goldenes Horn, die rechte Hand ein Spruchband mit der neuen Inschrift: QUI ODIT ANIMAM SUAM IN HOC MUNDO, IN VITAM AETERNAM CUSTODIT EAM.

Über einer jeden dieser fünf Figuren erscheint in der äußersten Spitze des Gewölbezwickels die Halbfigur eines Engels. Die Köpfe sind von gleichmäßigen Locken umgeben und nimbiert, die Gewänder violett, rötlich und gelb. Die eine Hand hält ein an drei langen Ketten hängendes Rauchfaß, das wiederum plastisch in Stuck aufgetragen ist, die andere Hand ist nach vorn geöffnet ausgestreckt. Die Halbfiguren wachsen aus stilisierten buntfarbigen Wolkenbänken heraus. Die Flügel sind bei dem ersten, dem dritten und dem fünften Engel mit den Spitzen nach oben gehoben, so daß sie bis fast an den Schlußstein hinauf-

ragen, bei dem zweiten und vierten Engel sind die Flügel geneigt. Zu Füßen der beiden Standfiguren, zur Seite des Salvator, sind noch zwei kleine mit langem weißlichem Gewand bekleidete Stifterfiguren erhalten (die rechts stark ergänzt), die die Hände bittend nach oben erheben.

Im 47. Band der Alfterschen Sammlung in der Kölner Stadtbibliothek haben sich nun Abschriften der ehemaligen Inschriften in leoninischen Hexametern gefunden, die mit Sicherheit die Deutung der ursprünglichen Figuren geben. Sie lauten für die vier Heiligenfiguren in der Koncha:

S. SEVERINUS.
VIVAT GREX ISTE PRO QUO TIBI SUPPLICO, CHRISTE.
S. MARIA.
SUM, BENEDICTE PATER, TIBI CARNIS ORIGINE MATER.
S. JOANNES.
ODIA FRATERNA PROHIBENT MANDATA SUPERNA.
S. CORNELIUS.
ISTUM, CHRISTE, CHORUM CONSORTEM FAC SUPERNORUM.

Gleichzeitig gibt Alfter auch die Namen der Stifter an: Andreas scholasticus, Theodoricus custos, Jacobus et Nicolaus canonici. Dadurch ist die Entstehungszeit auf 1252—1273 eingeengt[13].

Der Triumphbogen, der die Koncha von dem Chorhaus trennt, trug fünfzehn schlechterhaltene Medaillons mit Brustbildern, die von romanischem Laubornament eingefaßt sind. Die Medaillons enthalten eine vollständige Darstellung der Deësis. In dem mittelsten Feld im Bogenscheitel der segnende Christus, zur Seite Maria und Johannes der Täufer, auf beiden Seiten die zwölf Apostel. Die Malereien sind durch die Restauration so stark verändert, daß sie wenig Anspruch auf dokumentarischen Wert mehr haben.

Von den Malereien an den Gewölben des Chorhauses war nach Osten hin die Darstellung der Kreuzigung erhalten; Christus zwischen Maria und Johannes in stark bewegten ausgezackten Gewändern, ursprünglich wohl der gleichen Szene in der Taufkapelle von St. Kunibert verwandt. Am Fuße links die kleine Figur des Stifters, über ihm ein Inschriftband mit der Inschrift: THEODORICUS.

In den äußersten Ecken befanden sich die Halbfiguren von Propheten oder Kirchenlehrern mit Spruchbändern, die scheinbar aus den Eckzwickeln herauswuchsen. Diese alten Reste sind der neuen Dekoration zugrunde gelegt. Die aufgefundene Kreuzigung ist freilich viel größer durch *Göbbels* wieder hergestellt, ihr entsprechend sind die Geißelung, die Dornenkrönung und die Kreuztragung unter ähnlichen Baldachinen angebracht. Im nächsten Joch nach Westen hin die Verklärung des zwölfjährigen Jesus im Tempel, die Taufe Christi und die Heilung des Blindgeborenen.

Ebenso sind die Eckfiguren überall ergänzt; sie sitzen freilich sehr unvermittelt und unglücklich in ihren Zwickeln, während diese Figuren in St. Maria-Lyskirchen frei und bewegt aus den Ecken herauswachsen.

Chorhaus.

Auf beiden Seiten des ersten östlichen Chorquadrates war dann eine große kreisrunde flache Blende erhalten, die beide gleichfalls ursprünglich ausgemalt waren. Bei beiden hat sich ziemlich gut die Umrahmung erhalten, die aus großen schreitenden Engeln besteht, die mächtige geschwungene Posaunen blasen (Fig. 396). Die unteren halten in der äußeren Hand dazu noch ein goldenes Scepter. Die Gewänder sind grünlich, rötlich, gelblich und violett, die Mäntel in den Komplementärfarben rötlich, violett, grünlich und gelb. Die Flügel sind alle rot und gelb, außen grün. Die Schallöffnungen der Posaunen bilden runde Löcher. Es sitzen hier in die Wand eingelassen runde Schallgefäße, die sich nach innen erweitern, eine höchst bemerkenswerte Verwendung dieser ja auch sonst bekannten Schalltrichter. Um das Rundfenster mit 3,25 m Durchmesser zieht sich ein romanischer Blattfries. Die Darstellung in dieser Blende war auf der Nordseite nicht erhalten. Es ist jetzt hier eine Himmelfahrt der Maria nach Entwurf von *Göbbels* angebracht. Auf der Südseite eine freilich sehr stark restaurierte und durch diese Restauration sehr entstellte Darstellung der Krönung der Maria zwischen musizierenden Engeln aus dem 14. Jh.

[13] Vgl. eingehend H. H. ROTH, Die mittelalterliche Ausstattung der Stiftskirche zum h. Severus in Köln: Ann. h. V. N. XCIII, S. 128.

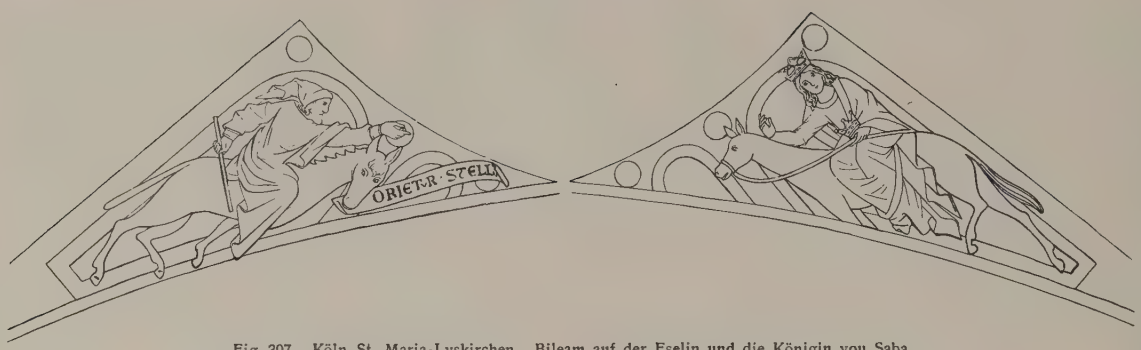


Fig. 397. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Bileam auf der Eselin und die Königin von Saba.

KÖLN.

Gewölbemalereien in St. Maria-Lyskirchen.

Literatur.

Erh. Winheim, Sacrarium Agrippinae (1607), p. 252; (1736), p. 182. — Aeg. Gelenius, De magnitudine Coloniae (1645), p. 408 ff. — Brewer, Aug. Aldenbrücks Geschichte der Religion der alten Ubier, II, 21. — v. Mering und Reischert, Bischöfe und Erzbischöfe, II, 109, 111—114. — Binterim und Mooren, Die alte und neue Erzdiözese Köln, I, S. 85. — Kreuser, Kölns ältere Kirchen in Andeutungen: Kölner Domblatt 1844, Nr. 130. — L. Ennen, Das alte Pfarrsystem in der Stadt Köln: Ann. h. V. N. XXIII, S. 28, 35. — H. Kelleter, Zur Geschichte des Kölner Stadtpfarrsystems: Mevissen-Festschrift, S. 224, 227. — K. H. Schäfer, Pfarrkirche und Stift, S. 140 (nach Lacomblet, Urkundenbuch I Nr. 102), — E. Renard, Köln: Berühmte Kunststätten 38 (1907), S. 59. — H. Keussen, Topographie der Stadt Köln, II, S. 29—30. — Ders., Studien zur älteren Topographie von Köln: Westdeutsche Zs. XX, S. 65.

Franz Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 1854, Bd. II, S. 203. — Fr. Bock, Das heilige Köln, 1858, nr. 103—106, Taf. 35—36. — Schnaase, Geschichte der bildenden Künste, 1869. III, 2, S. 258. — Lotz, Kunsttopographie I, S. 346. — Mohr, Die Kirchen von Köln, S. 169. — Restauration der Kirche St. Maria in Lyskirchen zu Köln (nach 1879): Köln. Stadt-Bibl., Zeitungsausschnitte 2, 184. — Otte—Wernicke, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters, 1885, I, S. 98; II, S. 75. — Dohme, Geschichte der Baukunst, 1887, S. 216. — Köln und seine Bauten, 1888, S. 61 u. 62. — St. Beissel, Deutschlands älteste Gotteshäuser: Stimmen aus Maria-Laach, LXI, S. 38. — H. Reiners, Kölner Kirchen S. 208. — G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 279. — Eingehend H. Rahtgens i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 286.

Aufnahmen der Wandgemälde in Umrißzeichnungen (3 Bl.) von *O. Vorlaender* v. J. 1898 (darnach unsere Abb. Fig. 401, 403, 404 und Tafelband Taf. 54—56) i. Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Ebenda farbige und zeichnerische Aufnahmen (6 Bl.) von *M. Göbbels* v. J. 1881 u. Aufnahmen von *J. Winckel* (2 Bl.). Pausen befanden sich in großen Rollen im Besitz des in Aachen als Stiftsherrn verstorbenen M. Göbbels, sie waren nach seinem Tode nicht mehr auffindbar.

Baugeschichte.

Die Kirche wird zuerst in einer Urkunde Wichfrids vom J. 948 für St. Severin erwähnt, die allerdings eine Fälschung ist, aber der doch eine echte Vorlage zugrunde liegt[1]. Der älteste Bau ist vermutlich als

[1] Die Urkunde bei Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, Nr. 102. Vgl. dazu Cardauns, Die Urkunde Wichfrids von 948: Ann. h. V. N. XXVI, S. 346: Domus, que pertinent ad ecclesiolam secus Renum sub honore s. Dei genitricis fundatam. Über den echten Kern in der Urk. vgl. Oppermann i. d. Westdeutschen Zs. XXI, S. 41.

eine Bittkapelle aufgeführt für die Schiffer aus dem Dörfchen Nothausen, das zu der alten Vorstadt Oursburg gehörte. In der Dotierungsurkunde für das Stift St. Georg vom J. 1067 wird dann die Kirche dem Stift als Filialpfarrkirche überwiesen[2]. Der Name der Kirche, die schon im 12. Jh. ecclesia s. Lisolphi oder nur Lisolphi genannt wird, stammt wohl von irgendeinem besonders um die Kirche verdienten Stifter oder Patron[3]. Von jener älteren Kirche ist nur die unregelmäßige und vielfach veränderte Krypta noch erhalten, und die verschobene Form des Grundrisses läßt darauf schließen, daß die Kirche mit Benutzung der Fundamente einer älteren Anlage, wenigstens im Ostbau, aufgeführt worden ist. Der Neubau ist dann um 1220 errichtet worden, eine dreischiffige Emporenkirche mit ursprünglich zwei Osttürmen und einfachem Westgiebel. Die gotischen Fenster stammen von einem radikalen Umbau am Anfang des 16. Jh.[4] Um die Mitte des 17. Jh. wurden dann weitere durchgreifende Veränderungen in der Kirche vorgenommen.

Nachdem schon in den J. 1868 bis 1877 die Kirche im Äußeren und Inneren eine durchgreifende Instandsetzung nach einem Projekt von *Vincenz Statz* durch den damaligen Stadtbaumeister *Raschdorf* und den Baumeister *Franz Erben* erfahren hatte, wurden im J. 1879 bei der Einrüstung des Inneren für eine geplante Neubemalung die alten Malereien in den Gewölben des Mittelschiffes und später in den Seitenschiffen aufgedeckt. Die Kompositionen waren im allgemeinen in den in braunroten Linien aufgetragenen Vorzeichnungen gut erhalten, von den deckenden Lokaltönen waren dagegen nur Flecken festzustellen. Am stärksten waren die Zwickel der Gewölbefelder mit den großen Einzelfiguren zerstört. Von den Inschriften waren nur einige erhalten, die übrigen trugen einzelne Buchstaben, die keinen Zusammenhang ergaben. Die Wiederherstellungsarbeiten wurden in die Hände von *Matthias Göbbels*, Kaplan in St. Maria im Kapitol, gelegt, der sie bis zum J. 1881 durchführte. Es wurde leider auf ein Ausretuschieren verzichtet, dafür wurden die Felder vollständig übermalt.

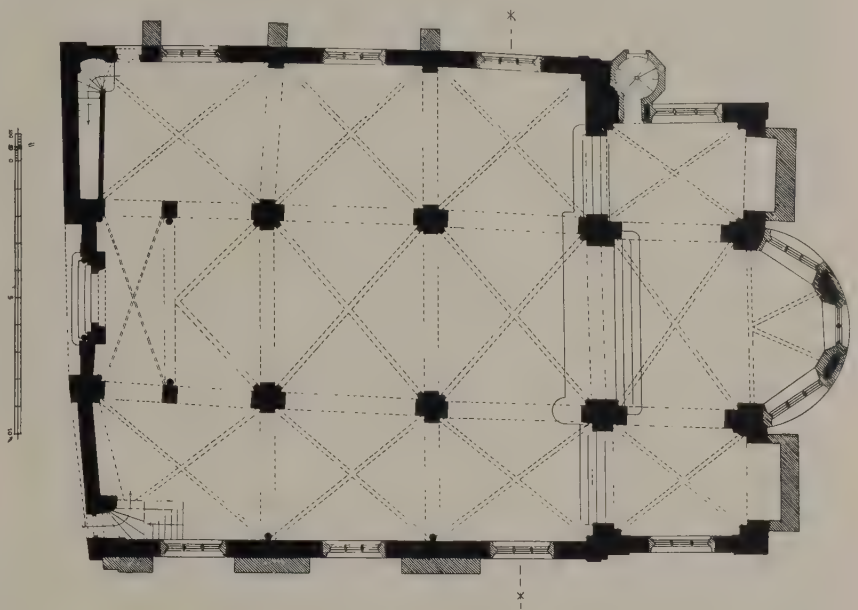


Fig. 398. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Grundriß.

[2] Auch diese Urkunde ist gefälscht. Es liegt aber hier wiederum dem Text eine echte Vorlage zugrunde. Der Text bei LACOMBLET, Urkundenbuch I, Nr. 209: [Concessimus] aecclesiam quoque s. Marie in Noithusen in suburbio civitatis Colonie iuxta ripam Reni sitam . . . . . ut prefate ecclesie s. Georgii martyris eodem iure hec subiecta sit, quo s. Johannis Baptiste ecclesia ecclesie s. Severini confessoris subest. Vgl. OPPERMANN a. a. O. S. 36 ff.

[3] Ein Heiliger Lisolphus ist unbekannt. Die Kirche erscheint daneben schon im J. 1176 (LACOMBLET, Urkundenbuch I, S. 461) als Lisolfis Kyrken, später seit dem 14. Jh. als Lisenkirchen oder Lyskirchen. Die Zusammenstellung bei KEUSSEN, Topographie der Stadt Köln II, S. 29. — RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 289.

[4] Die Ansicht der Kirche in dem großen Prospekt der Stadt Köln von *Anton Woensam* (Kunstdenkmäler der Stadt Köln I, I, S. 90, Nr. 22) vom J. 1531 zeigt noch die unveränderte romanische Apsis, ebenso der schöne 1632 und 1636 gezeichnete große Stich der Stadtansicht von *Wenzel Hollar* (vgl. Kunstdenkmäler I, I, S. 98, Nr. 93). Da aber die Abbildung der Kirche in dem gegen 1670 gezeichneten Skizzenbuch des *J. Vinckeboom* im Historischen Museum (vgl. RAHTGENS, Kölner Architekturbilder: Zs. f. christl. Kunst XXIII, 1910, S. 37) den jetzigen Oberbau bereits zeigt, so muß dieser um die Mitte des 17. Jh. ausgeführt sein (vgl. hierzu RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 296).

Malereien.*

Dekoratives System.

Die drei Kreuzgewölbe des Mittelschiffes, um deren Malereien es sich handelt, haben birnstabförmig profilierte Rippen, die auf schwarzem Grunde mit übereinanderstehenden roten Palmetten bemalt sind, seitlich in den freibleibenden Zwickeln von halbierten blauen Palmetten derselben Form und Größe begleitet. Links und rechts läuft eine gelb gestrichene Hohlkehle neben den Rippen her.

Die Quergurte sind spitzbogig. Die Laibung des Triumphbogens ist auf schwarzem Grunde mit roten und blauen, durch gelbe Kreisschlingen verbundenen Tellern bemalt, die zwei von einem goldenen Kern ausgehende Vierblätter enthalten in Rot bzw. Blau. Die Laibungen der übrigen Quergurte sind auf roter Bahn mit blauen übereckgestellten quadratischen bzw. runden Rosetten bemalt. Die Quergurte werden zunächst jederseits von einem dünnen, mit gelb-weiß-blauen Bändern schrägüberzogenen, dann von einem dickeren Rundstab begleitet, um den gelb-blaue Bänder (jede Farbe in zwei Tönen) gemalt sind. Die Stirnseiten der Gurtbogen sind gelb, die rechtwinkligen Bahnen, in denen die dickeren Rundstäbe liegen, rot ausgemalt. Die Rundstäbe der spitzen Schildbögen sind ebenfalls schräg blau-gelb gebändert.

Fig 399. Köln, St. Maria-Lyskirchen Blick in das Langhaus.

Die Gewölbekappen sind kobaltblau grundiert und ringsum von einem roten Streifen eingefaßt, der weiter vom Scheitel der Schild- und Quergurtbogen segmentförmig zu den Diagonalrippen herübergeführt, auf jeder Seite dieser Bogen unten einen Zwickel abgrenzt.

Mit Ausnahme der Ost- und Westkappe des östlichen Gewölbes entsprechen diesen unteren großen Bogen im Scheitel der Kappen parallele, von den roten Streifen eingerahmte weiße Bänder, die Quadranten aus den Kappenflächen schneiden und zusammen einen Kreis um die Gewölbescheitel bilden. Im östlichen Gewölbe sind die Scheitel der Ost- und Westkappe mit entsprechenden ausgezaddelten Wolkenquadranten graugrün übermalt.

Die so entstehenden kegelförmigen Mittelflächen der Kappen, die wie ein breiter Ring sich um den Scheitel der Gewölbe ziehen, enthalten figürliche Darstellungen. Diese teilt in den Ost- und Westkappen

*) Der Beschreibung von S. 570—588 liegt ein Manuskript von Dr. Reiche zugrunde.

in der Längenrichtung der Kirche eine blau-gelb-rot-grüne, als Längsrippe wirkende Blattranke auf schwarzer, von den roten und grünen Streifen begleiteten Bahn, vom Scheitel der Quergurte zu dem der Scheitelbänder — nur im östlichen Gewölbe bis zum Gewölbescheitel gehend, in zwei gleiche Felder.

In den Nord- und Südkappen steht in der Querrichtung der Kirche auf dem Scheitel der Schildbögen eine in vertikalen blau-gelb-roten Wellenlinien bemalte romanische Säule mit blau-roter Basis und ebenso bemaltem Schaftring unter dem roten Blattkapitäl, das mit seiner gelben Deckplatte unter die Scheitelbänder stößt und das Feld ebenfalls in zwei Hälften teilt.

Es entstehen so in diesen großen Mittelabschnitten der Kappen je zwei kegelförmige Felder, in denen der einrahmende rote Streifen innen noch, soweit es die szenarischen Darstellungen erlauben, von einem breiteren grünen Streifen begleitet wird.

Die unteren acht Zwickel sind mit einer Arkatur bemalt, die aus einem großen, mit grünen Streifen gezogenen Rundbogen besteht, in den männliche Figuren mit Spruchbändern zu stehen kommen, und einen bis drei ebensolchen kleinen Rundbogen, die ein leeres Feld in den Zwickeln neben den Scheiteln der Gurt- und Schildbögen umschließen. Die Zwickel zwischen diesen beiden Arkadenbögen sind bis zu den roten Segmentstreifen oben graugrün gestrichen und in ihnen jedesmal ein oder zwei große und ein bis drei kleine Kreise aus dem blauen Grunde ausgespart.

Fig. 400. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Gewölbezwickel mit dekorativer Bemalung.

Die Scheitelquadranten enthalten im westlichen Gewölbe sowie in der Süd- und Nordkappe des östlichen Gewölbes weibliche Halbfiguren, in den Ost- und Westkappen des westlichen Gewölbes, wie erwähnt, ausgezaddelte Wolken, die Scheitelquadranten des Mittelgewölbes sind leer.

Figürliche Darstellungen.

Die zwölf Kappen der drei Gewölbe enthalten in den Hauptfeldern vierundzwanzig figürliche Darstellungen, und zwar einen vollständigen Zyklus von zwölf Szenen aus dem Leben des Heilandes und ebensoviele ihnen entsprechende vorbildliche Parallelszenen aus dem Alten Testament. Die die Ost- und Westkappen in der Längsrichtung der Kirche teilenden Blattranken bilden die Grenze für beide Darstellungsgattungen: in der südlichen Gewölbehälfte sind die Szenen aus dem Leben Christi gemalt, und zwar in der Reihenfolge vom Südfeld der Ostkappe über Ost- und Westfeld der Südkappe zum Südfeld der Westkappe; in der nördlichen Gewölbehälfte die Parallelszenen dazu aus dem Alten Testament, und zwar in der Reihenfolge vom Nordfeld der Ostkappe über Ost- und Westfeld der Nordkappe zum Nordfeld der Westkappe.

Im östlichen Kreuzgewölbe wird diese Scheidung durch die in den Scheitelquadranten der Nord- und Südkappe angebrachten weiblichen Halbfiguren ausgesprochen, auf deren Spruchbändern nach Joh. I, 17 für die unter dem Gesetz geschehenen Heilsgeschichten in der Nordkappe die Worte stehen: LEX PER MOYSEN DATA EST, in der Südkappe für die Szenen aus der Gnadenzeit des Christentums die Worte: GRACIA PER XRISTUM DATA EST. Nach diesen Stellen dürften wir die Spruchhalter als Synagoge und Ecclesia deuten. — Während die Scheitelquadranten des Mittelgewölbes leer sind, sind in die des westlichen Gewölbes die weiblichen Halbfiguren der vier Kardinaltugenden der Fortitudo und Justitia, Temperentia und Prudentia gemalt.

In den Bogenzwickeln befinden sich Halbfiguren mit Spruchbändern, auf der Südseite des Neuen Testamentes heilige Bischöfe und Mönche und die Ecclesia (? im Südfeld der Ostkappe des Mittelgewölbes), dazu im Südfeld der Ostkappe des Ostgewölbes die Figur der reitenden Königin von Saba; auf der Nordseite des Alten Testamentes Halbfiguren von Propheten, dazu im Nordfeld der Ostkappe des Ostgewölbes die Figur des auf der Eselin reitenden Bileam, das Gegenstück zur Königin von Saba[5].

A. Östliches Kreuzgewölbe (Fig. 401. — CLEMEN, Roman. Wandmalereien, Taf. 54).

Ostkappe	Südfeld	1.	Die Verkündigung des Engels an Maria (Lukas I, 26-38).
	Nordfeld	1a.	Die Verheißung Isaaks (1. Mos. XVIII, 1-10).
Südkappe	Ostfeld	2.	Die Geburt Christi (Hist. de nativitate Mariae).
Nordkappe	Ostfeld	2a.	Die Geburt Isaaks (1. Mos. XXI, 1-7).
Südkappe	Westfeld	3.	Die Darstellung Jesu im Tempel (Lukas II, 22-35).
Nordkappe	Westfeld	3a.	Samuel wird in den Tempel nach Silo gebracht (1. Sam. I. 21-28).
Westkappe	Südfeld	4.	Die Taufe Christi im Jordan (Lukas III, 21-22).
	Nordfeld	4a.	Die Taufe Naëmans durch Elisa (2. Kön. V, 8-19).

B. Mittleres Kreuzgewölbe (Fig. 403. — CLEMEN, Taf. 55).

Ostkappe	Südfeld	5.	Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor (Matth. XVII, 1-6).
	Nordfeld	5a.	Die Gesetzgebung Mosis (2. Mos. XX, 19; XXXIV, 29-30; XXXIII, 7).
Südkappe	Ostfeld	6.	Der Einzug Christi in Jerusalem (Matth. XXI, 6-9).
Nordkappe	Ostfeld	6a.	Die Salbung und der Einzug Salomos in Jerusalem (1. Kön. I, 38-40).
Südkappe	Westfeld	7.	Das letzte Abendmahl Christi (Joh. XIII, 21-30).
Nordkappe	Westfeld	7a.	Das Gastmahl des Assuerus (Esther I, 3.-VII).
Westkappe	Südfeld	8.	Die Geißelung Christi (Matth. XXVII, 26; Joh. XIX, 1).
	Nordfeld	8a.	Hiob im Unglück (Hiob II, 7-13).

C. Westliches Kreuzgewölbe (Fig. 404. — CLEMEN, Taf. 56).

Ostkappe	Südfeld	9.	Die Kreuzabnahme (Matth. XXVII; Mark. XV; Luk. XXIII; Joh. XIX).
	Nordfeld	9a.	Die Anbetung und Zerstörung der ehernen Schlange (2. Kön. XVIII, 4).
Südkappe	Ostfeld	10.	Die Höllenfahrt Christi (Ev. Nicodemi II).
Nordkappe	Ostfeld	10a.	Simson trägt das Stadttor von Gaza fort (Richter XVI, 1-3).
Südkappe	Westfeld	11.	Die Himmelfahrt Christi (Apostelgesch. I, 9-11).
Nordkappe	Westfeld	11a.	Die Himmelfahrt des Elias (2. Kön. II, 11-13) und Die Himmelfahrt Henochs (Ecclesiast. XLIV, 16; Genes. V. 24).
Westkappe	Südfeld	12.	Das Pfingstfest (Apostelgesch. II, 1-41).
	Nordfeld	12a.	Elias und die Baalspriester beim Gottesurteil am Karmel (1. Kön. XVIII, 21-40).

Auffallen muß in dieser Folge von Szenen aus dem Leben Christi das Fehlen der Kreuzigung, des Mittelpunktes der ganzen Passion. AUS'M WEERTH (a. a. O. S. 66) nimmt an, diese Szene sei „als eine über allen anderen Darstellungen in ihrer Bedeutung hervorragende auch an hervorragender Stelle einzeln und für sich hingestellt worden. Vielleicht hat diese deshalb auf der entsprechenden Seitenwand des überhöhten Mittelschiffes unter den Schildbogen sich befunden und ist dann, als die Fenster vergrößert wurden, der Zerstörung anheimgefallen. Spuren finden sich auf diesen Wänden freilich nicht mehr vor, weil dieselben bei der Fenstervergrößerung einen neuen Verputz erhielten."

---

[5] Auf den Spruchbändern auf dem von GÖBBELS i. d. B. J. LXIX, Taf. VIII, veröffentlichten Gewölbefeld fehlen die Inschriften, nur bei Bileam sind sie vorhanden; sie sind danach wohl erst von GÖBBELS selbst eingefügt worden.

Bei der Einzelbeschreibung ist nicht die ikonographische Reihenfolge der Szenen innegehalten, sondern jedes Gewölbe, vom Nordfeld der Ostkappe beginnend, ist ringsum bis zum Ostfeld der Nordkappe beschrieben, um die Darstellung der Kappen, die einheitlich gezeichnet und komponiert sind, nicht auseinander zu reißen. Diese deskriptive Folge fällt mit der ikonographischen nur in den Ost- und Westkappen zusammen, während in den Süd- und Nordkappen ikonographisch die beiderseitigen West- und Ostfelder zusammengehören.

A. Östliches Kreuzgewölbe.

I. Östliche Kappe.

Sie wird, wie schon ausgeführt, durch eine Blattranke in zwei gleiche Felder geteilt, deren Spitzen von ausgezaddelten Wolken gefüllt sind (Fig. 401. — Tafelband Taf. 54).

1. Nördliches Feld (1a). Die drei Engel bei Abraham.

Auf einer zweistufigen Estrade (weiß und rot) steht ein mit großer weißer Decke überzogener Tisch, hinter dem die drei Engel sitzen. Ihre Häupter sind umstrahlt von einem gemeinsamen ovalen Nimbus von Gold, über dessen oberen Rand enggedrängt die drei Flügelpaare ragen. Der mittlere Engel in blauem Mantel mit goldenem Halssaum — ein Untergewand wird mit den engen goldgesäumten Ärmeln sichtbar — blickt geradeaus und hält die sprechend geöffneten Hände vor der Brust nach auswärts. Der zu seiner Linken in gelbem Mantel wendet ihm das Antlitz in vollem Profil zu, seine linke Hand liegt auf dem Tisch. Der zu seiner Rechten hält den roten Mantel mit der Linken vor der Brust zusammen, seine Rechte ruht auf der Tischplatte. Den Kopf in Dreiviertelansicht nach der Mitte wendend folgt er mit dem Blick der Bewegung Abrahams, der in rotem, um die Hüften gerafften Gewande, vom Südrand des Feldes vorschreitend eben mit der vorgestreckten Rechten eine Schüssel auf den gedeckten Tisch vor den mittleren Engel zu setzen im Begriff steht. Seine gleichfalls vorgestreckte Linke hält einen langen dünnen Stab, der leicht gebeugte Oberkörper mit dem langhaarigen bärtigen Haupt im Nimbus folgt der Vorwärtsbewegung. Ihm gegenüber schaut aus einem weißen, an goldener Stange in der Wand aufgereihten Vorhang am Nordrand der mit Tüchern verhüllte Kopf einer lauschenden Frau, der Sara, hervor. Ein Spruchband zieht sich von der Brust des mittleren Engels über den Tisch zu dem Eintretenden hin. Es trägt die Inschrift: HABEBIT SARA FILIUM — nach Genes. XVIII, 10.

Es ist also die Verheißung Isaaks dargestellt nach 1. Mose 18, v. 1—10: „Er selbst aber bediente sie unter dem Baume, während sie aßen (8). Da sprachen sie zu ihm: Wo ist dein Weib Sara? Er antwortete: Drinnen im Zelte (9). Da sagte er: Ich werde übers Jahr um diese Zeit wieder zu dir kommen; dann wird dein Weib Sara einen Sohn haben. Sara aber horchte am Eingang des Zeltes, und dieses war hinter ihm“ (10).

Als überirdische Erscheinungen sind die Männer hier als Engel dargestellt und als einheitliche Verkünder des Wortes mit einem gemeinsamen Nimbus versehen. In der Gestalt des mittleren Engels, der die Verheißung ausspricht, erscheint Gott selbst dem ihn bewirtenden Abraham.

Aus dem Zwickel (Fig. 397) darunter reitet auf einem ungezäumten Esel ein bärtiger Mann mit lang flatterndem Turban, in grauem Gewand und langem gelbem Mantel nach der Mitte zu. Die Rechte ist weisend nach vorn bis über den Kopf des Tieres ausgestreckt, mit einem Stock in der Linken peitscht er es vorwärts. Vom Kopf des Esels läuft am Bogenrand ein altes Schriftband mit den Worten aus Numer. XXIV, 17: ORIETUR STEL[LA EX JACOB].

Es ist Bileam auf seiner Eselin, als Vertreter der Heiden, die einer Vorahnung des Heils gewürdigt wurden. Die angeführte Stelle: „Es geht auf ein Stern aus Jakob“ ist aus dem vierten Spruche der Prophezeiungen vom Segen und von der Größe Israels, die Bileam auf Geheiß Jahves Balak, dem Könige der Moabiter, verkündet (4. Mos. 23 u. 24), und hier auf Christus bezogen. Bileam peitscht seine Eselin, die ihn von Pethor am Euphrat zu Balak an den Jordan bringen soll; nach 4. Mos. 22, v. 22—25, wo ihr der Engel Jahves den Weg vertritt.

2. Südliches Feld (1). Verkündigung Mariä.

Unter einer von Säulen getragenen Kuppelarchitektur sitzt die Jungfrau Maria auf gepolstertem Thron ohne Rücklehne mit goldenem Nimbus und Goldreif im langen offenen Haar, gekleidet in ein blaß-blaugrünes Gewand mit goldenem Gürtel und goldenen Ärmelborden und einen roten Mantel, die Füße beschuht. Sie legt die Rechte, die eine goldene Spindel hält, an die Brust. Das Haupt, über dem von links die Taube des Heiligen Geistes herabschwebt, ist leicht nach vorn und auf die rechte Schulter geneigt. Die Linke ruht auf dem Schoß. Ihr naht eiligen Schrittes der Erzengel Gabriel mit hocherhobener Rechten, ein langes Scepter in der vorgestreckten Linken haltend. Die langen rotgelben Flügel reichen über die trennende Blattranke in das nebenliegende nördliche Bildfeld. Von der Eile des Schrittes flattert das gelbe Gewand und der rote Mantel. Die Füße sind bloß. Auf dem Boden zwischen beiden Gestalten steht ein hohes brunnenartig aufgebautes Gefäß mit Lilien.

Aus dem Zwickel (Fig. 397) darunter reitet quer auf einem Maultier ein gekröntes Weib in grauem Gewand und rotem Mantel, in der Linken, die auch die Zügel hält, eine goldene Krone auf ihrem Schoße haltend, mit sprechend ausgestreckter Rechten der Mitte zu.

Es ist wahrscheinlich die Königin von Saba, das weibliche Gegenstück zu Bileam, die auch wie dieser aus einem fremden Lande nach Israel kommt und, wie jener segnen mußte, wo er fluchen sollte, zu Preis und Lob Israels und seines Gottes sich gezwungen sieht, sie, die zu Salomo ausgezogen war, „ihn mit Rätseln zu versuchen" (1. Kön. 10)[6].

II. Südliche Kappe.

Das Mittelfeld ist durch eine aufgemalte Säule in zwei Felder geteilt. Über ihrem roten Blattkapitäl grenzt ein weißes Spruchband den Scheitelzwickel segmentförmig ab. Es enthält die Worte: GRATIA · PER · J[ESUM] XRISTUM · DATA · EST nach Joh. I, 17.

Darüber im Scheitelquadranten eine nimbierte weibliche Halbfigur in blaß-blaugrünem Gewand mit goldenem Gürtel und goldenen Säumen an Hals und Ärmeln, die ausgestreckten Hände sprechend vor der Brust haltend. In Beziehung zu dem Spruch des Scheitelbandes vermutlich Ecclesia oder eine Sibylle.

1. Östliches Feld (2). Geburt Christi.

In der offengelegten Längswand eines Hauses mit Obergeschoß ruht auf weißbezogenem Bett, mit dem Rücken aufgerichtet an eine hohe, mit weißen Decken überzogene Lehne gelehnt, Maria mit langem weißem Kopftuch, in blaß-blaugrünem Kleid und rotem Mantel. Sie liest in einem Buch, das sie mit den Händen vor sich hält. Nach dem über beide Seiten geschriebenen Spruche: MAGNIFICAT ANIM[A] MEA D[OMI]N[UM] nach Luk. I, 46 ist es Maria. In dem Torbogen eines anstoßenden Stallgebäudes vollzieht sich das erste Bad des neugeborenen Jesuskindes. In einem als Taufstein gebildeten Becken sitzt das nackte Christkind. Eine am Bildrand stehende Frau mit weißem Kopftuch in rotem Kleid und aufgekrempelten Ärmeln hält mit beiden Händen den Knaben an seiner rechten Schulter. Eine zweite Frau, ebenfalls in rotem Kleid, beugt sich von hinten über das Kind vor, faßt es mit der Rechten am linken Oberarm und ist im Begriff, aus einem Krug mit Röhrenschnauze es mit Wasser zu begießen[7]. In der halbkreisförmigen Öffnung des Dachgiebels werden die Köpfe von Ochs und Esel sichtbar. Über dem Dach am Gewölbrand die Halbfigur eines Engels in gelbem Kleid und rotem Mantel, mit rotgelben Flügeln. Die Rechte streckt er weisend aus und schaut, sich vorbeugend, auf die Szene herab.

Im Zwickel darunter: Ein nimbierter Bischof (der h. Gregorius magnus), bartlos, mit weißer, goldgestreifter Mitra, weißer Alba und blauer, rotgefütterter Kasel gekleidet, hält in der Linken ein

---

[6] Die Königin von Saba als Gegenstück zu Salomo in den Wandgemälden im Chor von St. Gereon zu Köln, vgl. oben S. 409. AUS'M WEERTH i. d. B. J. LXIX, S. 65, sieht in dieser Figur wunderlicherweise Abigail mit Beziehung auf 1. Sam. 25, 20, 27, 30.

[7] Es ist die gewöhnliche Darstellung des ersten Bades des Jesuskindes, wie es in dem liber infantiae Salvatoris geschildert ist. Die beiden Hebammen heißen hier Zebel und Salome.

Fig. 401. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Östliches Kreuzgewölbe.

Spruchband, erhebt die Rechte in der Gebärde des Weisens. Aus der oberen Ecke links schwebt eine weiße Taube zu ihm herab, die mit dem Kopf seinen Nimbus in der Höhe des Ohres überschneidet. Auf dem langen, aus der unteren Zwickelspitze den Schildbogen entlang sich ziehenden Spruchband stehen die Worte: VISIBILIS EXSTITIT CORPORE INVISIBILIS MAJESTATE.

2. Westliches Feld (3). Darstellung im Tempel.

Unter einem mit kirchlichen Kuppel- und Turmädikeln gekrönten Kleeblattbogen, von dessen Scheitel eine brennende Lampe herabhängt, steht auf niedriger Stufe ein Altar, mit weißer Decke verhangen. Vor diesem steht der alte Simeon, langbärtig, in gelbem Gewand und rotem, grüngefüttertem Mantel. Die vorgestreckten Arme und Hände sind von einem weißen Tuch verhüllt. Er ist im Begriff, aus den Armen der Maria — in blassem, blaugrünen Gewand und rotem Mantel, weißem Kopftuch — das Christkind in rotem Kleidchen in Empfang zu nehmen, das sich noch mit beiden Armen am Hals der Mutter festhält. Hinter ihr an der Trennungssäule steht Joseph, bärtig, in grünem Gewand und rotem Mantel, den Judenhut auf dem Haupt. In den verhüllten Händen hält er zwei Tauben.

Im Zwickel darunter ein bärtiger nimbierter Bischof mit hoher weißer, goldstreifiger gehörnter Mitra, in weißer Alba mit goldgestickten Ärmeln und violetter, gelbgefütterter Kasel mit goldgesticktem Halssaum und weißer? Stola. Die Rechte ist erhoben, weisend mit ausgestrecktem Zeigefinger, die Linke hält ein langes, um den Schildbogen gelegtes Spruchband in der Mitte gefaßt, darauf mit Beziehung auf die obige Szene die (neue) Inschrift: SIMEON SENEX DEUM AGNOVIT INFANTEM. Es ist anzunehmen, daß hier und in den beiden Zwickeln der Westseite die drei übrigen großen Kirchenväter Ambrosius, Augustinus, Hieronymus dargestellt sind. Doch sind diese großen Figuren so stark restauriert, daß sichere Benennungen kaum zu geben sind.

III. Westliche Kappe.

Wie die östliche Kappe durch eine Blattranke in zwei Felder geteilt, deren Spitzen von ausgezaddelten Wolken gefüllt sind.

1. Südliches Feld (4). Taufe Christi.

In der Mitte steht Christus, nackt, von Wasser, in dem es von Fischen wimmelt, wie von einem Mantel bis zur Schulter umflossen. Wie in einem Berge steht das Wasser senkrecht, von Felsen umgeben. Christus tritt auf ein drachenähnliches Untier und hält die Rechte segnend vor der Brust, die Linke hängt neben dem Körper herab. Senkrecht über seinem Scheitel schwebt mit ausgebreiteten Flügeln, mit dem Kopf abwärts gerichtet, die Taube des Heiligen Geistes. Von links (Süden) her schreitet der Täufer mit langem Haar und Bart, nackten Armen und Füßen, angetan mit einem braunen Fellgewande, nach rechts die Rechte ausstreckend, die Linke im Taufakt über das Haupt Christi erhebend. Auf der anderen Seite stehen zwei Engel. Der vordere, in weißem Gewand und rotem Mantel, verdeckt den hinteren fast ganz. Sie halten für Jesus ein gelbes Gewand auf den Händen.

Im Zwickel darunter: ein bärtiger nimbierter Bischof, mit getönter weißer, goldgestreifter Mitra, in weißer Alba mit goldgesäumten engen Ärmeln, gelber, rotgefütterter Kasel und weißer Stola. Die Rechte ist weisend erhoben, die Linke hält das lange, den Quergurt entlang gerollte Spruchband nahe am oberen Ende gefaßt. Darauf jetzt die (neue) Inschrift: CUM XRISTO PER BAPT [ISMUM] SEPELIAMUR UT CUM EO RESURGAMUS.

2. Nördliches Feld (4 a). Elisa und der aussätzige Naeman. (Nach II Reg. V, 10.)

Nahe dem Trennungsband sitzt ein bartloser nackter Mann, Naeman, bis über den Kopf in lebhaft bewegtem Wasser, das, wie bei der Taufe Christi, mit felsiger Landschaft umschlossen ist. Sein Kopf ist nach unten geneigt. Körper und Gesicht sind von den Flecken eines Ausschlags überzogen. Am Trennungsband ragt links neben der Spitze des Wasserberges mit dem Oberkörper eine kleine Gestalt hervor, ohne Nimbus und Flügel, im roten Gewand, mit ausgestreckter Linken, in der Rechten ein Spruchband haltend mit der Aufschrift: VADE LAVARE SEPTIES. Nach II Reg. V, 10 (resp. Lib. IV. Reg. V, 10) die Worte Elisas an den aussätzigen Syrer Naeman, der, um geheilt zu werden, auf Geheiß des Propheten siebenmal im Jordan untertaucht (2. Kön. V, v. 8—14). Die kleine Gestalt in unserer das Untertauchen darstellenden Szene, die das Spruchband hält, ist wohl der Bote, den Elisa zu Naeman sandte, ihm seine Weisung zu überbringen (Vers 10), die er ja auch selbst in Händen hält.

In der rechten (Nord-)Ecke des Feldes sitzt auf einem Thron der Prophet Elisa mit langem Bart in weißem Untergewand mit enganliegenden, goldbordierten Ärmeln und rotem, grüngefüttertem Mantel. Die Linke ruht auf dem Schoß, die Rechte ist mit offener Hand im Redegestus erhoben. Vor ihm steht wieder Naeman, der Geheilte, der sich dem Propheten zeigt, nur mit einem um Leib und Schulter geschlungenen gelben Tuch bekleidet, das er mit auf der Brust gekreuzten Armen festhält. Eine kleine Gestalt, ein Diener, wie die vorhin erwähnte in rotem Gewand, kommt mit dem Oberkörper hinter dem Gipfel des Wasserberges hervor, legt ihm die Hände auf den Rücken, als zöge sie dort das Badetuch hoch. Vom Kopf Naemans zieht sich ein Spruchband nach oben in das Feld, mit der Inschrift: VERE NO[N] E[ST] D[OMINU]S I[N] TERRA NISI D[OMINU]S ISRAE[L], nach II. Reg. V, 15 (resp. Lib. IV. Regum, cap. V, 15). — Im Zwickel darunter: ein nimbierter Prophet mit langem Bart, in weißem Untergewand mit goldbordierten enganliegenden Ärmeln und zinnoberrotem, weinrotgefüttertem Mantel. Der linke Unterarm ist erhoben, der Zeigefinger weisend ausgestreckt, die Rechte hält ein Spruchband, das sich den Gurtbogen entlang zieht. Darauf die (neue) Inschrift: EFFUNDAM SUPER VOS AQUAM MUNDAM.

IV. Nördliche Kappe.

Eine Säule, entsprechend der der Südkappe, teilt das Mittelfeld in zwei Teile. Vom Scheitel schneidet ein weißes Spruchband über dem Kapitäl der Trennungssäule einen Quadranten aus. In den Scheitelquadranten ist eine nimbierte jugendliche weibliche Halbfigur gemalt, mit langem, offenem Haar, in rotem, mit goldenem Gürtel gegürtetem Kleid, mit breitem, goldenem Saum am runden Halsausschnitt. Die Linke ist im Redegestus vor der Brust erhoben, die Rechte faßt das Band mit der (alten) Inschrift: LEX PER MOYSEN DATA EST, im Anschluß an Joh. I, 17. Als Gegenstück zur Ecclesia wohl als Synagoga zu deuten.

1. Westliches Feld (3 a). Samuel von seinen Eltern in den Tempel gebracht.

Unter einer aus zwei Rundbogen gebildeten Arkade, die mit turmartigen Ädikeln bekrönt ist und von deren Scheitel ein Kronleuchter herniederhängt, steht an der Trennungssäule ein gelb und rot gestrichener Altar. Dahinter, nur mit dem Oberkörper sichtbar, der Priester Eli, bärtig, ohne Nimbus, in gelbem Kleid und blaßblaugrünem Kopftuch. Er streckt beide Arme vor, um ein Lamm entgegenzunehmen, das ihm von der entgegengesetzten Seite des Altars her mit gebeugten Knieen der Vater Samuels entgegenhält. Hinter diesem steht Samuels Mutter, Hanna, in rotem Kleid und weißem Gebände und faßt den in ein langes gelbes Röckchen gekleideten kleinen Samuel am rechten Handgelenk, der den Kopf zu ihr wendet. Der Gruppe folgt, in lebhafter Schreitbewegung, ein Diener in kurzem blauem Rock und engen grauen Hosen. Auf der linken Schulter trägt er einen geflochtenen Korb mit Flaschen und Broten, in der Rechten einen großen goldenen Krug. — Es ist jene Szene aus I. Sam. 1, v. 21 bis 28 dargestellt, wie Samuel als Knabe von seinen Eltern in den Tempel Jahves nach Silo gebracht wird. Der Priester Eli hat das Gelübde der unfruchtbaren Hanna gehört und ihr die Erhörung ihres Gebetes um einen Sohn durch Jahve verheißen (Vers 9—18). Jetzt, nachdem Gott ihre Bitte erfüllt und ihr einen Knaben — Samuel nannte sie ihn: von Gott habe ich ihn erbeten!

Fig. 492. St. Maria-Lyskirchen. Die Geburt Christi aus dem östlichen Kreuzgewölbe.

(Vers 20) — geschenkt hat, bringt sie ihn ihrem Gelübde treu in den Tempel, sein Leben Jahve zu weihen: „Als sie ihn dann entwöhnt hatte, nahm sie ihn mit sich hinauf und dazu ein dreijähriges Rind, ein Epha Mehl und einen Schlauch Wein; so brachte sie ihn in den Tempel Jahves nach Silo“ (24).

Im Zwickel darunter eine nimbierte bärtige Prophetengestalt in blaßblaugrünem Untergewand und rotem gelbgefüttertem Mantel. Die Linke hält das Spruchband hoch, die Rechte zeigt weisend auf die Worte desselben: VENIET AD TEMPLUM SUUM DOMINATOR.

2. Östliches Feld (2a). Geburt Isaaks.

Unter einem weißen, rotgefütterten Zelt, das an dem Bogen des Spruchbandes hängt, lehnt halb aufgerichtet auf ihrem Bett Sara, den Unterkörper unter der gelben Decke verhüllt, mit dem Rücken gegen eine Schicht Kissen, in rotem Mantel und mit weißem Kopftuch, ohne Nimbus, durch die Beischrift auf dem umgeschlagenen inneren Rande des Zelttuches gekennzeichnet. Sie legt die Rechte auf die Brust, in der auf dem Schoß ruhenden Linken hält sie ein über das Bett gelegtes Spruchband mit der Inschrift: RISUM FECIT MICHI DOMIN[U]S nach Gen. XXI, 6: „Ein Lachen hat Gott mir bereitet“ sagt Sara mit Bezug auf ihr ungläubiges Lachen, als sie die Verheißung hörte (1. Mos. 18, 12): jetzt ist ihr der verheißene Sohn geboren. Gegenüber steht Abraham mit langem Bart und Haar und Nimbus, in weißem Rock, rotem Mantel und beugt sich auf den kleinen, in ein rotes Tuch gehüllten Isaak herab, das er auf weißem Tuch aus der Hand einer Wehefrau entgegennimmt, von der Kopf und Arm hinter dem Zelttuch sichtbar wird. Die Geburt Isaaks nach 1. Mos. 21, 1—7 erscheint hier als Gegenstück zu der Geburt Christi.

Im Zwickel darunter steht ein bärtiger Prophet mit Mütze und Nimbus im gelben Gewand und weinroten Mantel. Er hat die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger in die Höhe des Kopfes erhoben, in der nicht sichtbaren Rechten hält er ein langes, am Schildbogen entlang sich ziehendes Spruchband mit der Inschrift: ECCE VIRGO CONCIPIET ET PARIET FILIUM aus Jes. VII, 14, wonach wir hier den Propheten Jesaias zu sehen hätten.

B. Mittleres Kreuzgewölbe.

Die durch Segmentbänder abgegrenzten Scheitelquadranten sind hier leer (Fig. 403. — Tafelband Taf. 55).

I. Östliche Kappe.

Das Mittelfeld wird, analog dem Ostjoch, durch eine blau-grün-rot-gelbe Blattranke auf schwarzem Grund in der Längenrichtung der Kirche in zwei Felder geteilt.

1. Nördliches Feld (5a). Moses die Gesetze gebend.

Zwischen den Hälften eines am roten Scheitelbogen aufgereihten gelben Zeltes steht in der Mitte auf felsigem Boden die mächtige Gestalt Mosis in weißem Gewand und rotem Mantel, mit langem Bart und Haar und großem geriffeltem Nimbus, kenntlich durch die Hörner über der Stirn und die Gesetzestafeln, die er auf beiden Seiten mit der Hand gegen die Hüfte stemmt. Die Tafel, die er in der durch den Mantel verdeckten Rechten hält, trägt die Worte: DILIGES D[OMI]N[U]M DEUM TUUM, die in der Linken: ET PROXIM[UM] TUU[M] S[ICUT] TEIPS[UM] nach Luk. X, 27 (Mark. XII, 30—31, Matth. XXII, 37—39).

Zu seiner Rechten und Linken zwei Gruppen von kleineren bärtigen Juden in spitzen weißen Hüten, links in langen, rechts in kurzen Gewändern. Der Vordere zur Rechten hält ein Spruchband mit der Inschrift: LOQUERE TU NOBIS ET AUDI[EMUS] nach Exod. XX, 19.

Der Künstler hat hier mehrere Momente aus der Geschichte der jüdischen Gesetzgebung zusammengedrängt. Der Mann mit dem Spruchband vertritt das jüdische Volk, das in Zittern und Furcht gerät, als Jahve in Donner und Blitz ihm die zehn Gebote verkündet: „Und sie sprachen zu Mose: Sprich Du mit uns; wir wollen es gern anhören! Gott selbst aber soll lieber nicht mit uns reden, sonst müssen wir sterben“ (2. Mos. 20, v. 19). Dann führt der Künstler Moses vor, wie er zum zweiten Male vom Sinai — ihn stellt der felsige Boden zu seinen Füßen dar — herabkommt und für die im Zorn

von ihm zerschlagenen neuen Gesetzestafeln bringt mit den zehn Geboten, von denen der Maler als guter Christ nicht nach dem Alten, sondern nach dem Neuen Testament, das der Liebe zu Gott und zu dem Nächsten, ausgesucht hat.

„Als aber Mose vom Berge Sinai herabstieg mit den beiden Gesetztafeln in der Hand, — als er vom Berge herabstieg, wußte Mose nicht, daß die Haut seines Antlitzes glänzend geworden war infolge seiner Unterredung mit ihm (2. Mos. 34, v. 29). Als nun Aaron und alle Israeliten an Mose wahrnahmen, daß die Haut seines Antlitzes glänzte, fürchteten sie sich, ihm nahe zu kommen" (v. 30). Als Ausdruck der Furcht vor dem glänzend gewordenen Antlitz Mosis (2. Mos. 34, v. 29) heben einige von den Juden auf unserem Bilde die Hand vor das Gesicht.

Das Zelt, vor dem Moses steht, ist wohl das Offenbarungszelt des Propheten, von dem es 2. Mos. 33, v. 7 hießt: „Mose aber nahm jedesmal das Zelt und schlug es außerhalb des Lagers . . . auf und nannte es Offenbarungszelt. Wer irgend Jahve befragen wollte, der begab sich zu dem Offenbarungszelte hinaus vor das Lager."

Im Zwickel darunter: ein nimbierter bärtiger Prophet in gelbem Gewand und violettem, rotgefüttertem Mantel. Die Rechte weist seitwärts, in der Linken hält er ein langes Spruchband mit der Inschrift: GLORIOSUS APPARUISTI IN CONSPECTU D[OMI]NI, die sich auf Moses bezieht im Anschluß an die mitgeteilte Stelle 2. Mos. 34, 29.

2. Südliches Feld (5). Verklärung Christi.

Auf dem Berge Tabor stehen drei Gestalten, in der Mitte, größer als die beiden anderen, Christus mit dem Kreuznimbus in weißem Gewand und rotem, grüngefüttertem Mantel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken ein geschlossenes Buch: die Haltung des Weltrichters. Zu seiner Rechten, herzutretend und das Haupt vor ihm neigend, in violettem Gewand und gelbem Mantel Moses, an seinen Hörnern kenntlich, die Gesetzestafeln haltend. In derselben Haltung, aber mit einer Rolle in der Linken tritt von rechts der bärtige Prophet Elias herzu in blaugrünem Untergewand und rotem Mantel. Vor dem Berge liegen am Boden die drei schlafenden Jünger Petrus, Jacobus und Johannes in der traditionellen Haltung (vgl. oben S. 299). Der bärtige in der rechten Ecke unter Moses stützt sich auf den rechten Ellbogen, in seinen blaugrünen Mantel gewickelt, unter dem ein violettes Gewand sichtbar wird, mit der Linken nach der Stirn fassend. In der Mitte, nach links zusammengekauert, ein zweiter, bärtiger in braunem Gewand. Mit der Rechten, die unter dem roten grüngefütterten Mantel steckt, stützt er den Kopf, hält vom Schoß nach rechts unten ein Spruchband mit den Worten: DOMINE BONUM EST NOS HIC ESSE nach Matth. XVII, 4. Am rechten Rande des Feldes in hockender Stellung der Dritte, bartlos, in blaugrünem Gewand und violettem Mantel. Er scheint gerade zu erwachen und reibt sich mit der Rechten mit einem Mantelende über das rechte Auge, die Linke ist erstaunt nach außen geöffnet. Zu der Ikonographie der Verklärung vgl. oben S. 299.

Im Zwickel darunter: Eine nimbierte weibliche Gestalt mit einer Krone auf dem Haupte, mit auf die Schultern fallenden Locken, in Dreiviertel-Profil nach der Mitte gewandt, in weißem Gewand und rotem Mantel, der vor der Brust mit einer vierpaßförmigen goldenen Agraffe zusammengehalten wird, hält in der Linken ein Scepter mit ausgezacktem, weißem Wimpel, in der Rechten mit dem Mantelende das über den Gurtbogen gelegte Spruchband mit den Worten: MAGNA EST GLORIA EIUS IN SALUTARI TUO. Vielleicht ist hier wieder wie schon oben (S. 574) die Ecclesia dargestellt.

II. Südliche Kappe.

Mittelfeld, wie ausgeführt, durch eine Säule in zwei Felder geteilt.

1. Östliches Feld (6). Einzug Christi in Jerusalem.

Auf felsigem Boden reitet in der Mitte auf einem Maultier, dessen Hinterbeine scheinbar in der Luft schweben, Christus in blaugrünem Gewand und rotem Mantel mit segnend erhobener Rechten, über die rechte Schulter zurückschauend, in der Linken eine Palme haltend. Ihm folgen links, vom östlichen Rande des Feldes her drei Jünger des Herrn. Der vordere, bärtig, in violettem Gewand und grünem

Mantel hat die Linke sprechend erhoben, die Rechte unter dem Mantel; der zweite, auch bärtig, in blaugrünem Gewand und rotem Mantel wird fast ganz vom ersten überschnitten; vom dritten ist nur ein Teil des Hinterkopfes mit dem Nimbus sichtbar. Die Gruppe wird überragt von einer Palme, in deren Krone ein Knabe in rotem Gewand Zweige bricht.

Auf der anderen Seite stehen unter einer an die Säule angelehnten Torarchitektur mit Baldachin zwei bärtige Männer mit weißen Kopftüchern, Christus die Hände entgegenstreckend. Der vordere in rotem Gewand und grünem Mantel hält in der einen Hand ein Spruchband mit der Inschrift: OSANNA FILI DAVID nach Matth. XXI, 9. Vgl. Mark. XI, 7—10; Luk. XIX, 35—38; Joh. XII, 12—13; in der andern ein lang zum Boden fallendes weißes Gewand, dessen eines Ende von einem am Boden knieenden Knaben in violettem Gewand gefaßt wird.

Im Zwickel darunter: ein nimbierter bartloser Bischof im Ornat: weißer goldgestreifter Mitra mit weißen Bändern, weißer Alba, gelber, weißgefütterter Kasel mit goldenem Nahtsaum, weißer Stola, weist mit der Rechten auf das Spruchband, das die Linke hält. Darauf die Worte: CUM PUERIS FIDELES INVENIAMUR CLAMANTES HOSANN[A] mit Bezug auf die angeführte Stelle Matth. XXI, 9.

2. Westliches Feld (7). Das Abendmahl.

In einem im Flachbogen geöffneten Hause mit zwei Satteldächern sitzt zu äußerst rechts am Rande Jesus mit den zehn Jüngern an einem großen, auf einer Stufe stehenden weißgedeckten runden Tisch, der mit Geschirr besetzt ist. Christus in blauem Gewand und rotem Mantel setzt die nackten Füße auf ein grünes Kissen; die Rechte hält ein Brot, vor ihm steht eine goldene Büchse, die Linke ist im Redegestus wenig erhoben. Links neben ihm lehnt sich an seine rechte Schulter Johannes in grünem Gewand und gelbem Mantel. Ihm folgen in der vorderen Reihe hinter dem Tisch ein gleichfalls bartloser Apostel in violettem Gewand und rotem Mantel, geradeaus blickend, den linken Unterarm unterm Mantel auf der Tischkante, den rechten mit offener Hand erhoben; dann der Kopf eines geradeaus blickenden bärtigen Apostels in grünem Mantel, dessen Rechte nach einem Brot auf dem Tische reicht; dann ein in dreiviertel Profil nach Christus blickender bärtiger Apostel in violettem Gewand und grünem Mantel; danach zuäußerst links einer in gleichem Gewand und rotem, grüngefüttertem Mantel, der den Kopf nach rechts dreht, die Rechte über die Kante des Tisches wie abwehrend oder erstaunt erhoben. Von den anderen vier Aposteln hinter dem Tisch sieht man nur Teile des Kopfes mit den Nimben. Vor dem Tisch sitzt in der linken (östlichen) Ecke am Boden ein bärtiger Apostel mit langem Haar in gelbem Gewand und rotem Mantel, die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger redend erhoben, die Linke scheint einen nicht näher zu erkennenden Gegenstand zu halten.

Im Zwickel darunter: ein bartloser, nimbierter und tonsurierter Geistlicher in gelbgrauer Kutte, die Linke ist mit dem Handteller nach auswärts gekehrt und mit angezogenem Oberarm erhoben, die Finger der Rechten halten längs dem Schildbogen das Spruchband mit den Worten: HOSTIA QUAM VIDES NON EST PANIS SED CARO ME[A] mit Beziehung auf die Worte, die Christus beim Brechen des Brotes spricht: Luk. XXII, 19; Mark. XIV, 22; Matth. XXVI, 26.

III. Westliche Kappe.

Mittelfeld wie in der Ostkappe durch eine gleiche Blattranke in zwei Felder geteilt.

1. Südliches Feld (8). Geißelung Christi.

In der Mitte steht hinter einer Säule mit grünem Schaft Christus, nur mit einem um die Hüfte geschlungenen weißen Tuch bekleidet. Der Kopf ist auf die rechte Schulter geneigt, die Hände sind vorn vor der Säule zusammengebunden. Links und rechts die geißelschwingenden Häscher. Der zur Linken trägt graue Hosen, einen kurzen roten Rock mit weißem Tuchgürtel und einem Judenhut, der andere (nördlich) ist barhaupt und trägt kurze Schuhe, eine weiße geknüpfte halblange Hose und rotes Gewand.

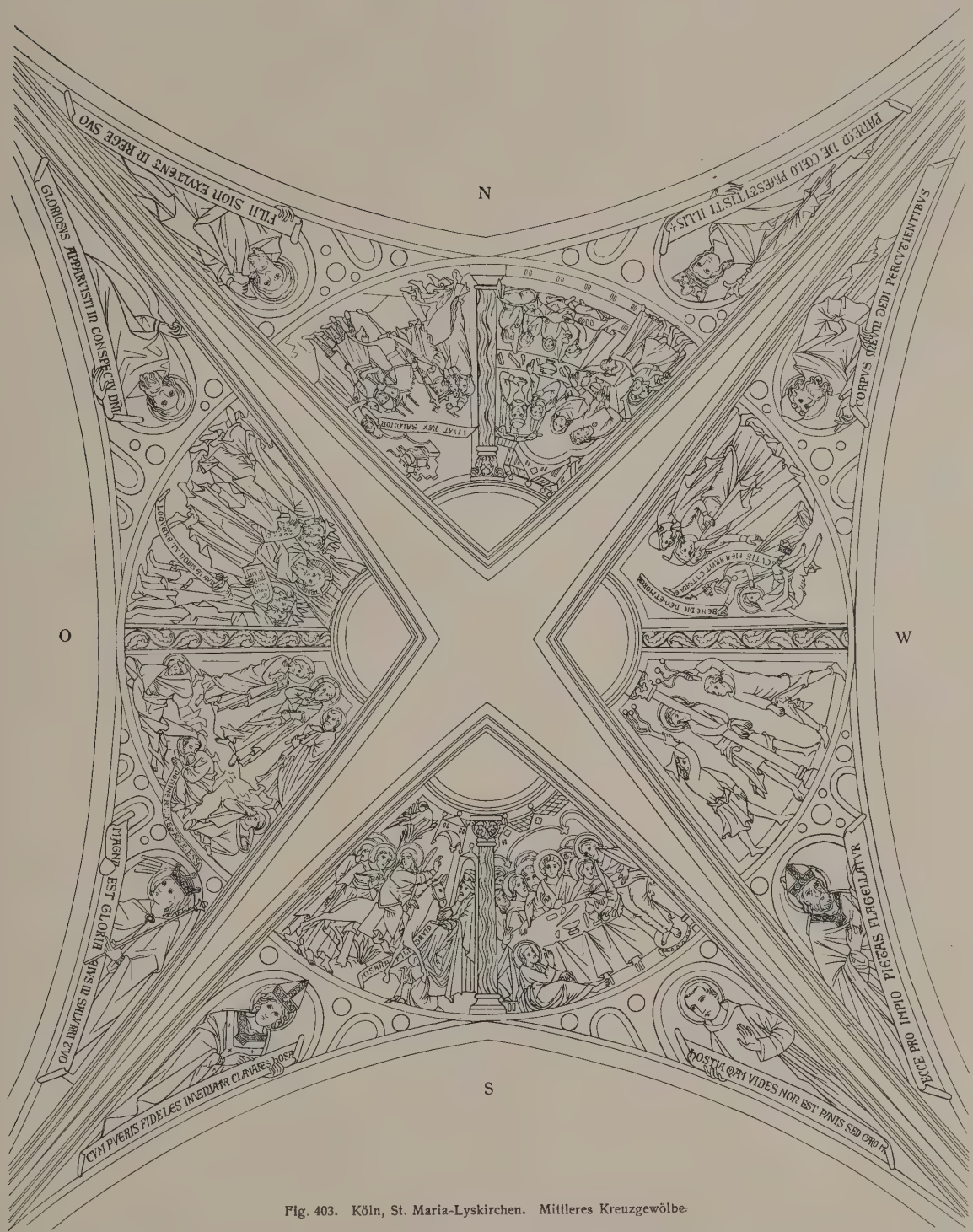


Fig. 403. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Mittleres Kreuzgewölbe.

Im Zwickel darunter: ein bärtiger Bischof, mit Nimbus um die zweihörnige, goldgestreifte Mitra, in weißer Alba und blauer, rotgefütterter Kasel mit Goldborte am Halssaum, mit der Rechten auf das längs dem Gurtbogen laufende Spruchband weisend, das die Linke hält. Darauf die Worte: ECCE PRO IMPIO PIETAS FLAGELLATUR im Hinblick auf die Geißelung Christi.

2. Nördliches Feld (8a). Hiob im Unglück.

In der Ecke links am Trennungsband sitzt auf einer hügeligen Bodenerhebung, bartlos, mit Nimbus, nur mit einem um die Hüften geschlagenen blauschattierten weißen Tuch bekleidet, Gesicht und Körper mit Aussatzflecken bedeckt, Hiob, hinter dem bartlosen Kopf der Nimbus. Mit der Linken umfaßt er das aufgestützte linke Bein unterhalb des Kniees, in der Rechten hält er einen Schaber. Rechts von ihm am Abhang des Hügels liegt eine goldene Krone. Auf dem von seinem Knie im Bogen nach aufwärts entrollten Spruchband die Inschrift: CUTIS MEA ARUIT [ET] C[O]NTRACTA E[ST] nach Hiob VII, 5.

Rechts vor ihm steht seine Frau, ihn verhöhnend, in blaugrünem Kleide, das mit goldener Agraffe am Halse zusammengehalten wird, und rotem, blaugefüttertem Mantel, mit weißem Gebände um das Haupt. Sie zeigt mit der Linken auf ihn, von ihrer hocherhobenen Rechten geht ein Spruchband hoch mit den Worten: BENEDIC DEO ET MORERE (Hiob II, 9), die ihr ein über ihrem Kopf schwebender kleiner Teufel, eine Art Meerschweinchen mit Menschenbeinen und -Händen, der in der Linken eine Keule hält, einzublasen scheint.

In der rechten (nördlichen) Hälfte des Feldes steht vor Hiob eine Gruppe von drei Männern, die drei Freunde Hiobs, die um ihn wehklagen, bartlos, in langen, auf die Füße reichenden Mänteln. Der mittlere ist in voller Ansicht gegeben, die beiden anderen überschneidend. Er trägt eine rote Zipfelmütze mit goldenem Rand und goldenem Quast, ein blaues Untergewand, von dem der enge linke Ärmel sichtbar ist, darüber ein weinrotes Kleid und einen hellroten, grüngefütterten Mantel. Die in den Mantel gehüllte Rechte legt er an die Wange, die Linke im Redegestus vor die Brust. Der links hinter ihm in gelbem Gewand und rotem, blaugefüttertem Mantel weist mit dem ausgestreckten rechten Arm herab auf Hiob; der rechts am Nordrande des Feldes in rotem, am Hals mit goldener Agraffe gehaltenem Gewande, ganz im Profil, hebt die vom blauen, gelbgefütterten Mantel verhüllte Rechte in halbe Brusthöhe und legt die leicht gebogenen Finger der Linken klagend vors Gesicht.

Im Zwickel darunter: Ein bärtiger nimbierter Prophet mit roter Mütze auf dem weißen Haar in blaßblaugrünem Gewand und violettgefüttertem, gelbem Mantel, hebt die Rechte weisend nach oben, die Linke hält das den Gurtbogen entlang gelegte Spruchband, darauf die Worte: CORPUS MEUM DEDI PERCUTIENTIBUS.

IV. Nördliche Kappe.

Mittelfeld wie in der südlichen Kappe durch eine gleiche Säule in zwei Felder geteilt.

1. Westliches Feld (7a). Gastmahl des Assuerus.

Unter einer im Kleeblattbogen geöffneten Palastarchitektur steht eine lange Tafel. Hinter ihr sitzt nahe der Trennungssäule vor einem an goldenem Bügel aufgehängten roten Tuche ein bärtiger Mann, auf dem langen Haar eine spitze Mütze mit goldenem Knopf und aufgekremptem Rand (sogen. Hubertusmütze) in violettem Unter- und rotem Obergewand mit ausgeschnittenen Ärmeln. In der Linken hält er einen hohen Pokal am Fuß vor der Brust, den rechten Arm hat er um die Schulter einer neben ihm sitzenden kleinen langgelockten, wohl weiblichen Gestalt in blaßgrünem engärmeligem Gewand geschlungen, welche die Rechte auf die Brust legt, in der auf der Tischplatte ruhenden Linken ein Stück Brot hält. Daneben sitzt eine bartlose Gestalt in grünem Gewand und rotem Mantel, die Linke über die Tischkante sprechend erhoben. Die Reihe schließt am anderen Rande des Feldes ein bärtiger Mann in rotem Gewand, der den Kopf nach rechts wendet.

Vor dem Tisch sitzt auf der Estrade eine Gruppe von vier Knaben, die beiden äußeren mit dem Rücken nach Osten bzw. Westen zeigen sich vom Profil, die beiden mittleren von vorn, so daß sich jeder etwas seinem Nachbarn zuwendet. Über ihre Knie haben sie ein langes weißes Tuch gelegt, auf dem Speisen liegen. Links vor der Estrade am äußeren westlichen Rand des Feldes eine Gruppe von drei Knaben in gürtellosen, bis zum Knie reichenden Röcken. Auf den vorderen schlägt ein vierter Knabe in langem violettem Rock mit einem Stock ein. Der so Mißhandelte flieht mit seinen beiden Ge-

fährten zu einem kleinen Tor hinaus. Der Schlagende gehört offenbar zu der Gesellschaft der tafelnden Knaben.

AUS'M WEERTH sieht in dieser Szene das Gastmahl des Ahasverus[8]. (Esther VII.)

Im Zwickel darunter: eine gekrönte bartlose männliche Gestalt, auffälligerweise ohne Nimbus (König David?), in rotem Kleid und violettem, innen grünem Mantel. Sie hält in der am Körper herabhängenden Rechten ein goldenes Scepter mit Kreuzblume, die Linke umfaßt das an den Schildbogen angelegte Spruchband mit der Aufschrift: PANEM DE COELO PRAESTITISTI ILLIS.

2. Östliches Feld (6a). Einzug Salomos in Jerusalem.

Über welligem Boden reitet nach rechts auf einem Maulesel (Pferd?) ein jugendlicher König mit goldener Krone, in blauem Rock mit engen Hosen und Ärmeln, rotem, ärmellosem Überrock und rotem, grüngefüttertem Mantel daher. Die Rechte hält er sprechend vor der Brust, in der Linken hält er das goldene Scepter. Hinter ihm folgen links zwei bärtige Männer, barhaupt, in langen, auf die Füße reichenden Kleidern und Mänteln (gelb und rot). Der vordere gießt mit hoch über dem Kopf erhobener Linken ein Horn über ihn aus. Dem Pferde voran schreiten einige Krieger mit Lanzen und Schwertern, in Kettenpanzer, -hose und Halsberge, den Waffenrock (rot und gelb) über dem Panzer gegürtet, die gezogenen Schwerter geschultert. Sie ziehen einer Stadt entgegen, in deren Tor am Westrand des Feldes ein ebenso gekleideter Krieger ohne Waffen steht. Seine Linke ist zum Willkomm vorgestreckt, die hocherhobene Rechte hält ein nach oben links dem König entgegenwehendes Spruchband mit den Worten: VIVAT REX SALOMON. 1. Reg. 1, 39 (resp. Lib. III. Reg. I, 39).

Danach haben wir es mit einer Szene aus dem Leben Salomos zu tun, und zwar ist die Salbung und der Einzug Salomos in Jerusalem dargestellt. Es sind also wiederum zwei Szenen der Schrift zu einer Darstellung verschmolzen: 1. Kön. 1, v. 38—40: „Da gingen der Priester Zadok und der Prophet Nathan und Benaja, der Sohn Jehojadas, samt den Krethern und Plethern hinab (von Jerusalem), und sie ließen Salomo das Maultier des Königs David besteigen und geleiteten ihn zur Quelle Gihon (38). Sodann nahm der Priester Zadok das Ölhorn aus dem Zelt und salbte Salomo. Hierauf stießen sie in die Posaune und alles Volk rief: Es lebe der König Salomo! (39.) Und alles Volk zog hinter ihm her hinauf" (nach Jerusalem) . . . . . (40). In unserem Bilde ist sichtlich nicht der Zug zur Quelle — es findet sich nirgend eine Andeutung derselben — sondern der Zug von der Quelle wieder zurück zur Stadt Jerusalem geschildert, die durch die Architektur in der rechten Ecke des Feldes angedeutet wird.

Im Zwickel darunter: Ein nimbierter Prophet mit langem weißem Haar und Bart, in weißem Gewand und rotem Mantel, die Linke weist nach oben, die Rechte hält das den Schildbogen entlang gelegte Spruchband mit den Worten: FILII SION EXULTENT IN REGE SUO.

C. Westliches Kreuzgewölbe.

Die durch Segmentbänder abgeteilten Scheitelquadranten enthalten weibliche Halbfiguren.

I. Östliche Kappe.

Das Mittelfeld ist durch die Blattranke in zwei Felder geteilt.

Im Scheitelquadranten steht die Halbfigur einer Jungfrau ohne Nimbus, mit goldenem Stirnreif, in rotem Kleid mit goldenem Hals- und Ärmelsaum und goldener Brustagraffe, violettem Mantel. Sie hält seitlich in der Rechten einen kleinen grünen Drachen: die Prudentia.

1. Nördliches Feld (9a). Anbetung und Zerstörung der ehernen Schlange.

Hügeliger Boden. Unter dem runden Torbogen einer zinnen- und turmbewehrten Burg ist an einem hölzernen T-Kreuz eine Schlange aus glänzendem Metall aufgerichtet. Vor dem Kreuz steht ein einfacher Altartisch, hinter dem Flammen emporlodern, links vor ihm knieen mit anbetend erhobenen Händen vier Juden in einer Reihe und sehen zur Schlange empor. Alle tragen den spitzen weißen Judenhut.

---

[8] AUS'M WEERTH hat zuerst für diese Szene die Deutung auf Ahasverus gegeben. Vgl. dazu oben S. 528.

In der nördlichen Hälfte steht am Rande die große bärtige Gestalt des Königs Hiskia mit goldener Krone, in weißem Unterkleid, violettem Oberkleid ohne Ärmel, rotem, innen grünem Mantel. Die Rechte ist erhoben und hält ein Band ohne Schrift, die Linke sieht vor der Brust aus dem Mantel hervor. Er gibt zwei Dienern Befehl, die eherne Schlange, hier auf einem Baumstamm hängend, zu zertrümmern.

Das Bild gibt die Anbetung der ehernen Schlange durch die Israeliten und ihre Zerstörung durch König Hiskia von Juda nach 2. Kön. 18, v. 4: „Derselbe (Hiskia) . . . . zerschlug die eherne Schlange, die Mose angefertigt hatte; denn bis zu jener Zeit hatten die Israeliten ihr geräuchert, und man nannte sie Nehustan."

Im Zwickel darunter: Ein bartloser Mann mit Nimbus (der Prophet Daniel?), vollem Haupthaar und niedriger weißer Mütze, in weißem Gewand mit goldener Borde an den Ärmeln, rotem Mantel, zeigt mit der Rechten auf die Worte des Spruchbandes, das seine Linke mit einem Mantelzipfel hält. Die Inschrift lautet: A F[?]ACIE MALITIAE COLLECTUS EST JUSTUS . . . . Der jugendliche Prophet Daniel?

2. Südliches Feld (9). Kreuzabnahme Christi.

Hügeliger Grund. Von dem Kreuzesstamm, der das ganze Feld ausfüllt, wird der Leichnam Christi herabgelassen, nur mit dem weißen Lendentuch bekleidet, die Füße stehen noch nebeneinander auf einem breiten Suppedaneum. Den rechten bereits vom Holz gelösten Arm drückt Maria, in blaugrünem Gewand, rotem Mantel mit weißem Kopftuch, mit beiden Händen an ihre Wange. Rechts neben ihr greift der kleine bärtige Joseph von Arimathia in kurzem rotem Rock und roten Beinkleidern, ebenfalls nimbiert, mit beiden Armen nach den Hüften Christi, um den Leichnam zu halten. Rechts neben dem Stamm des Kreuzes ist unten die kleine Gestalt eines knieenden Dieners in kurzem gelbem Rock beschäftigt, mit der Zange den Nagel aus dem linken Fuß zu ziehen. Oben rechts sitzt auf dem Kreuzesarm ein zweiter kleiner Diener in rotem Rock, grünem Mantel und weißem Judenhut im Nacken und zieht mit der Zange den Nagel aus der rechten Hand. Unter dem Kreuz steht hier auf der rechten Seite, dem Gekreuzigten zugewandt, die Linke mit ausgestreckten Fingern klagend erhebend, der bartlose Johannes in gelbem Untergewand, violettem, innen grünem Obergewand, rotem, innen grünem Mantel, unter dessen einem Ende er mit seiner Rechten ein Buch mit Goldschnitt vor sich hält.

Im Zwickel darunter: ein bartloser, nimbierter Geistlicher in braungelbem, rotgefüttertem Mantel oder Kutte und weißem Gewand, von dem nur der Ärmel an der aufwärts weisenden Linken zu sehen ist (scheinbar völlig neu). In der Rechten hält er ein Spruchband mit den Worten: NON INFIRMITATE SED POTESTATE MORTUUS EST.

II. Südliche Kappe.

Mittelfeld durch die Säule in zwei Felder geteilt.

Im Scheitelquadranten rechts die Halbfigur einer nach links ausschreitenden Jungfrau in grünem Gewand und violettem Mantel, mit Goldreif auf dem langen Haar. Sie reißt mit beiden Händen dem Kopfe eines Löwen links den weit aufgesperrten Rachen auseinander: die Fortitudo.

1. Östliches Feld (10). Christi Höllenfahrt.

Vom östlichen Rande des Feldes tritt von links Christus mit dem Kreuznimbus, bekleidet mit rotem Mantel, auf die rote Türe, die aus der rechts stehenden Höllenburg gerissen am Boden liegt. Er durchbohrt mit dem Kreuzstab, an dem ein roter gezackter Wimpel flattert, den mit gebundenen Händen rechts auf der Türe seiner Burg liegenden Höllenfürsten. Dieser, von riesiger Gestalt, kenntlich an der goldenen Zackenkrone und den Faunsohren, bekleidet mit einem gelben, um die Hüfte und über die linke Schulter gezogenen Mantel, wendet Kopf und Oberkörper seinem Überwinder zu. Seine Linke hält ein Spruchband mit der Aufschrift: CHIROGRAPHUM MORT[IS].

Rechts oberhalb von ihm brechen aus dem Eingang der Unterwelt die Flammen hervor, von der Zinne des Portales bläst ein kleiner Wächter, in rotem Kleid mit geschulterter Lanze, auf goldenem Horne. Aus dem Inneren nahen sich die Erzväter, halbnackt, und strecken Christus die Arme entgegen. Die vorderste Gestalt — mit langwallendem Haar im Nacken, es soll Eva sein — ergreift der Herr am Hand-

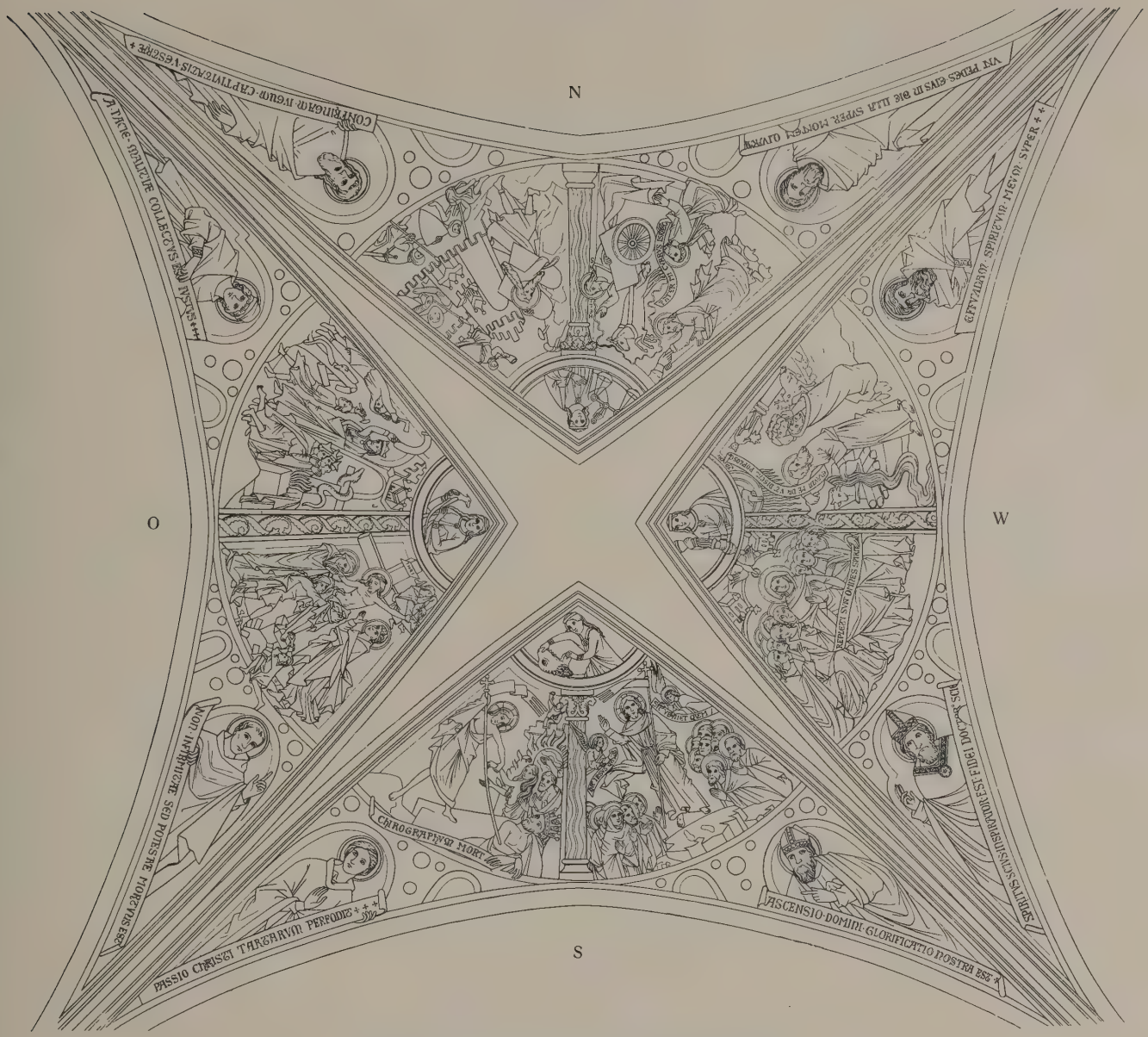


Fig. 404. Köln, St. Maria-Lyskirchen. Westliches Kreuzgewölbe.

gelenk. Es ist die übliche Darstellung der Höllenfahrt Christi nach dem apokryphen Evangelium des Nikodemus, dem Descensus Christi ad inferos (vgl. oben S. 215).

Im Zwickel darunter: Ein bartloser nimbierter Geistlicher in gelbem Gewand und violettem Mantel oder Kutte (scheinbar gleichfalls ganz neu), hat die Rechte vor die Brust erhoben; die Linke hält das Spruchband längs dem Schildbogen mit den Worten: PASSIO CHRISTI TARTARUM PERFODIT ††† mit Bezug auf die Höllenfahrt Christi.

2. Westliches Feld (11). Christi Himmelfahrt.

In der Mitte über einer flachen Felsenkuppe, auf der im grünen Rasen noch seine Fußtapfen sichtbar sind, schwebt Christus mit dem Kreuznimbus in gelbem Gewand und weißem, innen rotem Mantel, in der

Linken den Kreuzstab mit rotem, gezacktem Wimpel haltend, den rechten Arm, von dem das Ende des Mantels zur Seite flatternd sich bauscht, zum Segnen erhoben. Von links und rechts schwebt neben ihm je ein kleiner Engel in rotem Kleid mit roten Flügeln, in den Händen ein Spruchband haltend, der linke (östliche) mit der Inschrift: HIC JESUS QUI AS[SUMPTUS EST], der rechts (westlich) eins mit den Worten: SIC VENIET QUEM A[DMODUM VIDISTIS] nach Act. Apost. I, 11.

Unten stehen rechts und links von der Felskuppe, nur mit den Oberkörpern sichtbar, die elf Apostel und Maria: Links in der Mitte Maria, die ausgebreiteten Hände erhebend, mit weißem Kopftuch und in rotem Mantel, um sie herum vier Apostel, von denen zwei, teilweise sichtbar, die Hände ausstrecken. Die zweite Gruppe rechts umfaßt sieben Apostel. Die zwei vorderen in rotem Mantel strecken die aneinandergelegten Hände aus, von den fünf anderen sind nur die Gesichter zu sehen, die alle zu Christus emporblicken.

Im Zwickel darunter: Ein bärtiger Bischof mit Nimbus um die weiße, goldgestreifte Mitra, in weißer Alba, rotem Gewand und blaugrünem, gelbgefüttertem Mantel, mit der Linken auf das von der nicht sichtbaren Rechten gehaltene Spruchband (längs dem Schildbogen) weisend, das die Worte trägt: ASCENSIO DOMINI GLORIFICATIO NOSF[sic!]RA EST.

III. Westliche Kappe.

Mittelfeld durch die Blattranke in zwei Felder geteilt.

Im Scheitelquadranten: Eine Jungfrau mit Goldreif im langen Haar, in violettem Gewand und grünem Mantel, gießt seitlich links aus einer goldenen Vase in der hocherhobenen Rechten Wasser in eine andere, die sie mit der Linken unterhält: die Temperantia.

1. Südliches Feld (12). Das Pfingstfest.

Unter einem von flammenden Zinnen und Türmen überragten Kleeblattbogen steht inmitten der zwölf Apostel Maria. Vom Arkadenscheitel schwebt auf sie die Taube, mit kleinem Nimbus um den Kopf, herab. Die Jungfrau trägt ein weißes Kopftuch, blaugrünes Gewand, grüngefütterten roten Mantel und hat die flachen Hände mit den Tellern nach außen vor die Brust erhoben. Von den vier Aposteln der ersten Reihe sind die Maria zunächst sitzenden beiden Apostel in ganzer Vorderansicht gegeben, die äußeren von diesen halb überschnitten. Von den übrigen sind die Köpfe zum Teil sichtbar. Der äußerste rechts der Vorderreihe hält in der Linken auf dem Schoß ein Spruchband, das sich über die Knie der Sitzenden bis zur Apostelgruppe links zieht und die Worte trägt: REPLETI SUNT OMNES SPIRITU S[ANCTO] nach Act. Apostol. II, 4.

Im Zwickel darunter: Ein bärtiger nimbierter Bischof mit weißer Mitra und Alba, gelber, goldbordierter Kasel. Die Rechte ist mit der Gebärde des Segnens erhoben, die Linke hält das Spruchband mit der Aufschrift: SPIRITUS S[AN]CTUS INSPIRATOR EST FIDEI DOCTOR SCIE[NTIAE].

2. Nördliches Feld (12a). Elias und die Baalspriester beim Gottesurteil.

Am äußeren (nördlichen) Rande des Feldes steht links ein felsiger Altar, darauf ein Widder auf geschichtetem Holz, hinter dem Altar auf einer Säule ein goldenes Götzenbild, nackt und gehörnt, in den Händen zackige, nicht näher zu erkennende Gegenstände (Schilde?) vor sich haltend. Auf den grünen Randstreifen darüber das Wort: YDOL[UM]. Vor dem Altar knieen vier bärtige Männer in einer Reihe dicht nebeneinander, der vorderste in rotem Gewand und gelbem, über den Hinterkopf heraufgezogenem Mantel. Von den drei anderen sind nur die Profile der Gesichter zu sehen. Sie erheben betend die Hände — zwei Paare sind zu sehen — zu dem Götzenbild.

Ihnen den Rücken kehrend steht die mächtige Gestalt des Propheten Elias, barhäuptig, mit langem Bart, in violettem Gewand und rotem, innen gelbem Mantel, vor einem Altar, auf dem ebenfalls ein Widder auf dem Holze liegt. Den Kopf nach rückwärts und oben gewandt, hält er mit der Linken das Tier fest und schüttet mit der Rechten aus einem Krug Wasser auf die Holzscheite. Über ihm ragt aus einer kreisförmigen Glorie — einem grauen Kreisbogen, aus dem Flammen herablodern — die Hand Gottes mit zwei ausgestreckten Fingern. Von der Brust des Propheten zieht sich nach rechts oben ein Spruchband

mit den Worten: EXAUDI ME D[OMI]NE UT DISCAT POPULUS QUIA [TU ES DOMINUS DEUS] nach I. Reg. 18, 37 (resp. Lib. III. Reg. XVIII, 37); Worte aus dem Gebete des Elias um den Sieg über Baal.

Das Bild führt uns das Gottesurteil am Karmel nach 1. Kön. 18, 21—40, vor. Rechts sind die Baalspriester und zur Kennzeichnung ihres Heidentums hat der Maler den Götzen zu dem Altar gestellt, dem sie vergebens ihre Gebete bringen. Links steht der Prophet Elias und gießt hier selbst das Wasser über den Altar. Zugleich fällt auf sein dem Spruchband eingeschriebenes Gebet „Feuer von Jahve herab" (v. 38).

Im Zwickel darunter: ein graubärtiger nimbierter Prophet in blaugrünem Gewand und rotem Mantel. Seine Rechte weist auf das Spruchband, das die nicht sichtbare Linke hält. Auf dem Spruchband die Worte: EFFUNDAM SPIRITUM MEUM SUPER ...

IV. Nördliche Kappe.

Mittelfeld wie die südliche Kappe durch eine Säule in zwei Felder geteilt.

Im Scheitelquadranten die Halbfigur einer Jungfrau mit einem Goldreif in dem langen Haar, in gelbem Gewand und violettem Mantel. Sie hält die Linke vor den Leib, in der Rechten eine goldene Wage mit zwei gleichschwebenden Schalen: die Justitia.

1. Westliches Feld (11 a). Himmelfahrt des Elias und Himmelfart Henochs.

Nächst der Trennungssäule ziehen aus der rechten Ecke zwei Schimmel in gestrecktem Galopp einen Karren senkrecht gen Himmel, in dem der bärtige Elias sitzt. Der lange rote Mantel hängt nachschleppend auf den Boden herab. Der Heilige hält sich mit der Linken am Wagenrand, das Gesicht und die vorgestreckte Rechte sind gen Himmel gekehrt. Pferd und Wagen sind auf dem Grund einer braunroten Wolke gemalt. Ober- und unterhalb vom Nimbus stehen auf dem inneren grünen Randstreifen die Buchstaben des Wortes „HELIAS".

Unten links davon kniet Elisa mit Nimbus, bärtig, in rotem Rock und graugrünem Mantel, und greift mit der Rechten nach dem Mantel des Elias, dem er mit den Blicken folgt. Seine Linke hält ein Spruchband mit der Inschrift: PATER MI CURRUS ISRAEL nach II. Reg. 2, 12 (resp. Lib. IV. Reg. II, 12).

Es ist die Himmelfahrt des Elias nach 2. Kön. 2, v. 11—13: „Während sie (Elias und Elisa) nun in solcher Unterredung immer weiter gingen, erschien plötzlich ein feuriger Wagen und feurige Rosse; die trennten beide voneinander, und Elias fuhr also im Wetter gen Himmel (11). Als Elisa das sah, schrie er: Mein Vater, mein Vater! Du Israels Wagen und Reiter! Dann aber sah er ihn nicht mehr .... (12). Sodann hob er den Mantel des Elias auf, der ihm entfallen war ... (13).

Am linken (westlichen) Rande des Feldes ist Henochs Himmelfahrt dargestellt, wie den Patriarchen die oben aus der Ecke erscheinende Hand Gottes an der hocherhobenen Rechten faßt und über baumbestandene Berge entführt; nach Genes. V, 24: Ambulavitque cum Deo, et non apparuit; quia tulit eum Deus und Eccles. XLIV, 16: Henoch placuit Deo et translatus est in paradisum, ut det gentibus poenitentiam. Vgl. Hebr. XI, 5.

Im Zwickel darunter: ein bärtiger Prophet mit Nimbus, in gelbem, innen blauem Mantel, unter dem die rechte Hand verborgen ist. Die Linke, ebenfalls unter dem Mantel, hält das Spruchband mit der Aufschrift: [S]UNT PEDES EIUS IN DIE ILLA SUPER MONTEM OLIVARUM.

2. Östliches Feld (10 a). Samson mit den Toren von Gaza.

Rechts am äußeren (westlichen) Rande steht auf einem Berg das Tor einer Stadt mit einem Stück der Mauer. Oben auf den inneren Mauerzinnen die kleine Gestalt eines gepanzerten Wächters mit Schild, der ins Horn stößt. Darunter, auf den Zinnen der äußeren Mauer, kauert ein schlafender Krieger mit Speer und rotem Schild. Unten am Berge hocken zwei gepanzerte Krieger mit Lanze, Schwert und Schild, im Begriff, sich zu erheben. Alle haben spitze Helmhauben, Halsbergen, Panzerhemden und -hosen, von Gold an.

Eben ist aus dem Tore riesengroß Samson herausgeschritten. Er trägt schwarze Schuhe, rote Beinkleider, violetten Rock und hat einen mächtigen Bart und lang in zwei großen gedrehten Locken auf den

Rücken fallendes Haupthaar. Unter dem linken Arm und auf der rechten Schulter trägt er je einen der roten Türflügel des Stadttores und eilt damit zum Fuße eines bis zum Kapitäl der Trennungssäule aufsteigenden, am Gipfel mit Bäumen bewachsenen Berges[9].

Im Zwickel darunter: ein nimbierter greiser Prophet mit langem Haar und Bart, in gelbem Gewand und rotem Mantel. Die Linke hängt herab, die Rechte hält das Spruchband mit der Aufschrift: CONFRINGAM JUGUM CAPTIVITATIS VESTRAE.

In den unteren Geschossen der beiden Osttürme sind nach 1880 zwei weitere Zyklen von Wandmalereien gefunden worden, die jedesmal eine Heiligenlegende zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Die beiden Deckengemälde dürften um einige Jahre, vielleicht um ein Jahrzehnt später sein als die im Mittelschiff. Sie zeigen eine noch stärkere Hinneigung zur gotischen Formbehandlung und dürfen mit Recht als eine der frühesten Äußerungen des gotischen Gefühls in den Rheinlanden angesehen werden. Sie erhalten deshalb ihre ausführliche Behandlung in dem in Vorbereitung befindlichen Band der gotischen Wandmalereien der Rheinlande. Hier wird nur die Reihe der Darstellungen erwähnt.

In der südlichen Turmkapelle wird in acht Szenen die Legende des h. Nikolaus geschildert. Abgebildet sind die folgenden Vorgänge: Die Geburt des Heiligen. Seine Weihe zum Bischof. St. Nikolaus erscheint Schiffbrüchigen auf stürmischem Meer. Sein Tod. Es folgt die Legende, wie Diebe einem schlafenden Juden alles bis auf das Bild des Heiligen stehlen, wie dann der Bestohlene mit einer Rute auf das Bild des Heiligen losschlägt; weiterhin die Legende des Knaben Adeodat, den der Heilige durch einen Wind aus der Gefangenschaft entführt, sowie diejenige der drei Gefangenen, die St. Nikolaus von ihren Fesseln befreit.

Die nördliche Turmkapelle gibt in entsprechender Darstellung die Legende der h. Katharina wieder: Die Heilige predigt vor dem Kaiser Maxentius. Ihre siegreiche Disputation mit den heidnischen Philosophen. Die bekehrten Philosophen werden in einen feurigen Ofen geworfen. St. Katharina im Kerker, wo sie die Kaiserin und den kaiserlichen Oberbefehlshaber bekehrt. Engel zerschmettern das zur Marter der Heiligen aufgestellte Rad. Maxentius läßt die Heilige vor ihrer Enthauptung foltern.

Die beiden Felder der Westkapelle waren erloschen. Sie sind von *Göbbels* neu hinzu komponiert worden: Die Enthauptung der Heiligen und ihr Begräbnis durch Engel auf dem Berge Sinai.

In dem Bogenfeld über der Westtüre befindet sich endlich eine Anbetung der Madonna durch die heiligen drei Könige[10]. Auf einem Thronsessel sitzt die Madonna und hält das bekleidete Kind auf dem linken Arm, in ihrer Rechten ein Scepter. Auf der rechten Bildfläche erheben zwei betende Gestalten die Hände. Auf der linken Seite sind die heiligen drei Könige dargestellt. Zwei von ihnen sind gekrönt und stehen mit Gefäßen in den Händen hinter ihrem knieenden Genossen, der mit der Linken die Krone auf dem Knie hält, während seine Rechte ein büchsenartiges Gefäß zum Thron emporhält. Das Gemälde ist noch später entstanden als die Deckengemälde in der Ostpartie; der zackige Stil der Gewandung ist schon gänzlich verschwunden, die Körper sind schlanker, graziler geworden, in der Haltung zeigt sich noch deutlicher der gotische Duktus und die Schwingung der Konturen. Das Gemälde, das aus der zweiten Hälfte des 13. Jh. stammen dürfte, gehört auch schon in die frühgotische Zeit.

---

[9] Über die Darstellung Samsons mit den Toren von Gaza vgl. oben S. 154.

[10] Abb. i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 302.

KÖLN.

Wandgemälde im Chor von St. Cunibert.

Literatur.

Allgemeine historische Literatur.

F. E. WINHEIM, Sacrarium Agrippinae, Coloniae 1607, p. 40; 1736, p. 45, 180, 237. — AEG. GELENIUS, De admiranda sacra et civili magnitudine Coloniae, Coloniae 1645, p. 278, 626. — F. C. G. HIRSCHING, Stifts- und Closter-Lexicon, I. B., Leipzig 1792, S. 813. — E. GRILLE DE BEUZELIN, Notes archéologiques recueillies dans un voyage en Allemagne, Blois 1824, S. 21. — F. E. v. MERING, Versuch einer Geschichte der Cunibertskirche nebst einem Anhang über die Apostelnkirche, Köln 1831. — Die Stiftskirche S. Cunibert in Köln: BOISSERÉE, Denkm. d. Bauk. am Niederrhein (1833, 1844), 26, pl. 67—72. — Die Pfarrkirche zum heil. Cunibert: F. C. v. MERING u. L. REISCHERT, Die Bischöfe und Erzbischöfe von Köln, I, 1844, S. 32. — F. DE ROISIN, Sur les styles architectoniques germano-roman et de transition au Moyen-Rhin, Caen 1845, p. 5. — Der Cunibertsbrunnen in Cöln: B. J. XII, 1848, S. 198. — Die Cunibertskirche in Köln. Geschichtliche Notizen nebst Schilderung der Reparaturarbeiten, Köln 1857. — G. ECKERTZ im Kölner Domblatt II, 1858, Nr. 159, 160, 164, 166, 189, Anm. 6. — Ders., Zur Gesch. der Cunibertskirche in Köln: Die Dioskuren IV, 1859, Nr. 61, S. 116. — ERNST WEYDEN, Die Ausmalung des Chores (nebst Baugeschichte der Kirche): Köln. Ztg. v. 8. Juli 1859. — KUGLER, Kleine Schriften II, S. 202. — L. ENNEN, Geschichte der Stadt Köln III, 1869, S. 996, 1017, 1026. — J. FRIEDRICH, Kirchengeschichte Deutschlands, II, 1869, S. 312. — RASCHDORFF, Der Baumeister Vogelo der St. Cuniberts-kirche: ERBKAMS Zs. f. Bauwesen XXIV, 1874, S. 63, Anm. 1. Vgl. ECKERTZ im Kölner Domblatt II, S. 16; MERLO, Köln. Künstler², Sp. 903. — J. B. D. JOST, Das Cunibertsstift zu Köln: Niederrhein. Geschichtsfreund 1882, S. 70 und 82. — Ders., Die Prälaten des Kölner Cunibertsstiftes: Ebda S. 149. — Ders., Die Cunibertskirche in Köln, ebda S. 169 und 186. — Die kirchliche Kunst in St. Cunibert: Köln. Volksztg. v. 11. April 1885, Nr. 99 III. — [BERTRAM,] Einführung des Pfarrers K. H. Ditges und kurze Übersicht über die Geschichte der Kirche St. Cunibert: Stadt-Anz. v. 11. Febr. 1887. — Köln und seine Bauten, 1888, S. 38, 48, 70—72, 83—86, 102. — F. X. KRAUS, Die christlichen Inschriften der Rheinlande, II, 1894, Nr. 540, 541. — CP., Der Schrein des h. Cunibert in Köln (Eröffnung am 21. Sept. 1898 und Geschichte der Reliquien): Localanzeiger v. 28. Sept. 1898, Nr. 266, und Köln. Volksztg. v. 13. Sept. 1899, Nr. 857. — H. KEUSSEN, Untersuchungen zur älteren Topographie und Verfassunggeschichte von Köln: Westd. Zeitschr. XX, 1901, S. 66. — O. OPPERMANN, Mittelalterliche Urkundenfälschungen für St. Cunibert und St. Martin in Köln: Ebda. S. 120. — O. R. REDLICH, Die Auflehnung der Kanoniker am Cuniberts-stift zu Köln gegen ihren Dechanten im Jahre 1386: Ann. h. V. N. LXXIV, S. 103. — HERM. KEUSSEN, Die drei Reisen des Utrechters Arnoldus Buchelius (1587): Ebda LXXXIV, S. 55 und 68. — H. KEUSSEN, Topographie der Stadt Köln im Mittelalter, Bonn 1910, II, S. 112, 413. — Die Pfarre und Kirche St. Cunibert in Köln. Festschrift, dem Herrn Pfarrer Anton Ditges zum 50jährigen Priesterjubiläum gewidmet, Köln 1911. Darin WILHELM KISKY, Geschichte des Stiftes und die Pfarre St. Cunibert. WILHELM EWALD, Die Kirche zum h. Cunibert, ihr Bau und ihre Kunstschätze. JOSEPH GOTZEN, Die Verehrung des h. Cunibert. ANTON DITGES, Der Schrein des h. Cunibert. — Eingehend W. EWALD in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, II, S. 231.

Lübke, Gesch. d. deutschen Kunst S. 174. — Otte, Gesch. d. romanischen Baukunst S. 49, 209. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 341. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes Taf. 166, 177, 180 I, S. 493. — E. Renard, Köln S. 52. — Louis Réau, Cologne p. 42. — H. Reiners, Kölner Kirchen S. 119. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 271. — J. Schumacher, Die Einführung und Entwicklung der gotischen Architektur in Köln und seinem Gebiete, Diss. Bonn 1914, S. 44.

Über die Wandmalereien.

J. J. Merlo, Die St. Cuniberts-Kirche (Betr. Beseitigung eines Reliquiengerüstes und das Wandgemälde in dem an der Südseite des Presbyteriums befindlichen gewölbten Chörchen): Köln. Ztg. v. 29., 31. Juli, 1., 2., 5. August 1851. — Neu entdeckte Wandgemälde: Baudri, Organ f. christl. Kunst I, 1851, S. 22. — Ernst Weyden, Die Ausmalung des Chores der Kirche St. Cunibert in Köln: Köln. Ztg. v. 8. Juli 1859. — Die Ausmalung des Chores der Kirche St. Cunibert in Köln: Baudri, Organ IX, 1859, S. 157. — Eckertz im Köln. Dombl. II, 1859, S. 166. — Ernst Weyden, Neuentdeckte Wandmalereien in der Kirche St. Cunibert in Köln: Baudri, Organ XIII, 1863, S. 103. — Die Restaurationsarbeiten an der St.-Cuniberts-Kirche: Köln. Ztg. v. 22. Febr. 1869. — J. P. Mertens, Die letzten 50 Jahre der Kirche St. Kunibert in Köln, Köln 1870, S. 51. — Restauration: Kunstchronik VI, 1871, S. 97. — Gemälde im Mittelgewölbe vollendet: Köln. Volkszeitung v. 11. April 1885, Nr. 99 III. — Hotho, Gesch. d. christlichen Malerei S. 193 — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule S. 12. — Renard, Köln S. 70. — Ewald i. d. Festschrift für Ditges S. 61.

Aufnahmen der Wandgemälde: Zeichnungen nach Pausen von *M. Göbbels*. Farbige Aufnahmen von *C. Hohe* vom J. 1855, von *Michael Welter* (Hochchor) vom J. 1865, von *Karl Volkhausen* (Hochchor) vom J. 1910, von *Gerhard Schoofs* (Querschiff und Taufkapelle) vom J. 1899 im Denkmälerarchiv d. Rheinprovinz. — Phot. von *Anselm Schmitz, Emil Hermann* (Köln), *Dr. Franz Stoedtner* (Berlin). — Farbige Abb. des Bildes in der Taufkapelle bei Clemen, Roman. Wandmalereien, Taf. 63, Umrißpubl. d. Wandmal. i. nördl. Querschiff Taf. 64. — Festschrift für Ditges, S. 63, Taf. 8.

Baugeschichte.

Die erste an Stelle der jetzigen Stiftskirche errichtete und dem h. Papst Clemens geweihte Kapelle war nach der kölnischen Tradition eine Gründung des Kölner Erzbischofes Cunibert[1]. Der h. Clemens erschien auch noch lange hin später als Schutzheiliger der Kirche und ist erst allmählich mit der zunehmenden Verehrung des h. Cunibert zurückgetreten. Der ältere Bau oder aber ein im 10. Jh. errichteter Neubau[2] ist dann im 12. Jh. nach Osten hin erweitert worden. Als Datum jener Bauperiode möchte man das J. 1168 annehmen, aus dem eine zweite Erhebung der Reliquien des h. Cunibert berichtet wird.

Ein umfassenderer und tiefgreifender Umbau der ganzen Anlage fand dann in der ersten Hälfte des 13. Jh. statt. Der Beginn dieses Baues erfolgte durch den Erzbischof Theoderich von Trier um das

[1] Gelenius, De admiranda Coloniae magnitudine p. 872. — Ditges in Wetzer und Welter, Kirchenlexikon [2] VII, Sp. 1246. — Chronica presulum bei Eckertz, Niederrheinische Chroniken, 1864, S. 5: (Cunibertus) exstruxit quoque ecclesiam extra muros urbis Coloniensis in honore sancti Clementis martiris conventumque fratrum ibidem instituit et possessionibus magnifice dotavit, quae tandem mutato nomine sancti Cuniberti ecclesia nuncupatur. — Recension B der Kölner Jahrbücher: Chroniken der deutschen Städte, XIII, S. 30: In deim selven jare (1247) do wart dat goitzhuis van sent Cunibertz gebuwet, dat zo irsten hies zo sent Clemens, van deim vurg. buschof Coinrat van Hosteden. Ebenso Magn. Chron. Belg. bei Pistorius, Script. rer. Germ. III, p. 23. — S. Cunibert wurde in der von ihm gegründeten und reich ausgestatteten Kirche beigesetzt (Surius, Vita sancti Cuniberti in De probatis sanctorum vitis zum 12. Nov., Bd. VI, p. 275: Corpus autem eius sicut ipse vivens preceperat, positur est cum magna gloria in ecclesia sancti Clementis, nunc S. Cuniberti nominata, quam ipse construxerat). Vgl. hierzu J. Kleinermanns, Die Heiligen auf dem bischöflichen Stuhle von Köln I, S. 43.

[2] Schon in einem Diplom König Lothars II. vom J. 866 wird das Stift monasterium S. Cuniberti genannt. Über einen größeren Bau im 10. Jh. sind keine Nachrichten erhalten. In dem bekannten Vermächtnisse des Erzbischofs Bruno vom J. 965, in dem die sämtlichen großen Kölner Kirchen mit Schenkungen bedacht werden, werden nebeneinander der h. Cunibert und die beiden Ewalde genannt, die nach Beda (Hist. eccles. lib. V, c. 10) schon von König Pippin in Köln beigesetzt waren. (Ruotgeri Vita Brunonis c. 43: Sancto Cuniberto scutulae duae; sanctis Ewaldis duobus pallia tria. Vgl. H. Schroers, Das Testament des Erzbischofs Bruno: Ann. h. V. N. 91, S. 121.) Gelenius berichtet, daß um 999 die Kirche nach dem Rhein hin erweitert worden sei (Gelenius, Colonia, p. 279).

J. 1200. Theoderich war von 1200—1212 Propst des St.-Cuniberts-Stiftes und danach von 1212—1242 Trierer Erzbischof. Der Erzbischof weihte auch in den J. 1226 und 1227 in der Kirche vier Altäre[3]. Der Umbau wird im Osten der Kirche begonnen haben. Um das J. 1222 war der Bau bereits soweit gediehen, daß in einer der Nischen verschiedene Reliquien, die der Diakon Theoderich der Kirche geschenkt hatte, beigesetzt werden konnten[4]. Es ist anzunehmen, daß damals bereits der östliche Chor vollendet war. Das Memorienbuch von St. Cunibert erwähnt dazu auch, daß der Dechant Constantin die Hauptapsis der Kirche mit Blei decken ließ, Constantin ist aber schon vor 1224 gestorben[5]. Die beiden vom Erzbischof Theoderich von Trier geweihten Altäre, die heute noch vorhanden sind, liegen im östlichen Querschiff, dies muß demnach 1226 vollendet gewesen sein. Die nächsten beiden Altäre, die später von dem Erzbischof geweihten Altäre zu Ehren des h. Antonius und der h. Catherina haben ihren Platz im Osten der Seitenschiffe: es wird also wohl der Bau von Osten weiter vorangeschritten sein. Nach diesen Weihen ist aber wahrscheinlich eine größere Stockung im Bau anzunehmen. Erst in den vierziger Jahren scheint der Umbau und die Einwölbung des Hauptschiffes und des westlichen Querschiffes stattgefunden zu haben und scheinbar in einem Zug, worauf die Übereinstimmung der architektonischen Details schließen läßt. Im September 1247 erfolgte dann die feierliche Einweihung durch den Erzbischof Conrad von Hochstaden[6].

Malereien.

Die ganze Kirche hatte wohl unmittelbar nach der Weihe eine reiche farbige Dekoration erhalten, in die im östlichen Querschiff und im Chor eine Reihe größerer figürlicher Malereien aufgenommen worden waren. Die Gemälde, die schon vorher verschiedene Übertünchungen erlitten hatten, sind dann in der Mitte des 18. Jh. mit dem ganzen dekorativen Gerüst unter der grauen Tünche verschwunden. Während der ersten durchgreifenden Restauration der Kirche nach dem Zusammensturz des Westturmes im J. 1830 stieß man 1839 bei der Entfernung jener barocken Farbenschicht auf die Wandmalereien, die nun nacheinander bloßgelegt wurden. Die neue Ausmalung des Chores erfolgte erst in den J. 1857—1860 durch den Maler *Michael Welter*; durch denselben wurden in den J. 1865—70 die aufgefundenen figürlichen Wandmalereien im Chor zum Teil restauriert. Die Neuausmalung des Langhauses erfolgte dann von 1880—1885 durch den damaligen Kaplan *Mathias Göbbels*, der auch die alten figürlichen Malereien im Querschiff erneuerte.

---

[3] Stadtarchiv Köln, Memorienbuch von S. Cunibert, f. 4, Ennen u. Eckertz, Quellen z. Gesch. d. Stadt Köln II, S. 102, Nr. 93: Iste [Theodericus] posuit primarium lapidem fundamenti nostre ecclesie quae nunc extat anno Christi 1200 — mense — hic etiam postea consecravit duo altaria in ecclesia videlicet altare beate Marie et beati Johannis anno domini 1226. Postea consecravit altare beati Antonii et altare beate Catherine. Das Memorienbuch gibt die genaue Jahreszahl der Grundsteinlegung nicht an. Es liegt natürlich nahe, anzunehmen, daß Theoderich noch als Propst von St. Cunibert, also in den J. 1200—1212, den Grundstein gelegt hat. Will man sich für ein späteres Datum entscheiden, so würde als Zeitpunkt der Grundsteinlegung wegen der anderen Baudaten und der Einweihung der Altäre 1226/1227 nur das J. 1215 in Frage kommen, wo Theoderich, der damals bereits Erzbischof von Trier war, gerade im August 1215, also zur Zeit der Erledigung des Kölner Bischofsstuhles, in Köln weilte (vgl. A. Goerz, Regesten der Erzbischöfe von Trier, S. 32). Im J. 1222 schenkt der Erzbischof Theoderich der Kirche eine Reihe von Reliquien. Als Leiter des Baues wird irrtümlich mehrfach der Subdiakonus Vogelo genannt. Das Necrologium von S. Cunibert enthält über ihn folgende Eintragung: Obiit Vogelo .... huius consilio et magisterio inchoata et promota est nova fabrica ecclesie, cui etiam moriens reliquit plus quam 60 marcas. Diese Stelle läßt jedenfalls nicht auf eine Wirksamkeit des Vogelo als Baumeister schließen. Sie bezieht sich vielmehr auf die lediglich administrative Tätigkeit des genannten Subdiakons bei der Führung der Baukasse, bei der Herbeischaffung und Verwendung der zum Bauwerke notwendigen Geldsummen (Merlo, Kölnische Kunst u. Künstler (2), Sp. 903).

[4] Die Reliquien befinden sich zum Teil noch in der Kirche. Das eine Armreliquiar, das einen Arm des h. Nikolaus enthält, ist noch vorhanden (Köln, Stadtarchiv, Memorienbuch fol. 37). Abgeb. bei v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten S. 60, Taf. 68.

[5] Hic (Constantinus) fecit legi plumbo primam absidem templi quam nos vocamus mitram (Memorienbuch, f. 38a. Quellen II, Nr. 85, S. 94. — 1224 begegnet in den Quellen bereits ein neuer Dekan Wenemarus: Quellen II, S. 165).

[6] Cronica presulum bei Eckertz, Fontes, p. 28: Idem dominus Conrandus (sic!) Coloniensis Archiepiscopus Wylhelmum Comitem Hollandie in regem Romanorum substituit. Cuius ipse electionem in campis iuxta Worinck Coloniensis territorii fieri procuravit habens tunc secum in comitiva pro tanti solemnitate negotii preter principes et nobiles seculares archiepiscopos et episcopos numero 14, in quorum congregatione ipse tunc temporis ecclesiam novam sancti Cuniberti in Colonia solemniter dedicavit. Vgl. Kreuser, Dombriefe S. 378. — Ann. h. V. N. XXXV, S. 178. — Ennen u. Eckertz, Quellen II, S. 267.

Das dekorative System ist jetzt ein völlig neues. Zumal in dem Langhaus sind Akkorde angeschlagen, die der spätromanischen Malerei des Westens fremd sind. Von den alten Resten sind nur in den Arkaden der Nordseite und in den Gurten des nördlichen Seitenschiffes an verschiedenen Stellen die Vorzeichnungen benutzt (nach Angaben von *M. Göbbels*), doch sind auch hier die Farben schwerlich die alten. Die Ornamente (Fig. 406) zeigen verschiedene fortlaufende Ranken und reiche Palmettenfriese. Die Ranken in Grün mit roten, gelben und blauen Blüten und Blättern auf blauem Grunde, die Palmettenfriese in Grün, Blau, Rot auf wechselnd schwarzem und gelbem Grunde.

Fig 405. Köln, St. Cunibert. Blick in den Chor mit der neuen Dekoration.

In der Koncha der Hauptapsis fand sich ein thronender Salvator zwischen den beiden Fürbittern, der Madonna und dem h. Johannes dem Täufer vor, in den Ecken kleinere posaunenblasende Engel, in den Zwickeln tiefer zwischen den Fenstern der Apsis die aus den Gräbern Auferstehenden. Diese in gotischer Zeit übermalte großartige Darstellung des Jüngsten Gerichts ist leider nicht erhalten. Die einzelnen Figuren waren so stark zerstört, daß eine Restauration nicht möglich erschien[7].

[7] Die Beschreibung bei Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 193 bezieht sich auf den Zustand vor 1860. Die farbige Aufnahme von C. Hohe von 1855 im Denkmälerarchiv zeigt den charakterlosen Zustand nach der Gotisierung. Unter dem weichen Kontur der Christusfigur fand sich der strengere romanische Umriß (darnach Fig. 407). — W. Ewald i. d. Festschrift für Ditges 1911, S. 61. — Vielleicht hätte man sich doch zur Beibehaltung der alten Komposition entschlossen, wenn nicht der Wunsch vorgelegen hätte, ein neues monumentales Kunstwerk zu schaffen. Die Gräfinnen

Erhalten ist nur in einer Zeichnung von *M. Welter* der thronende Christus, der in der Mandorla auf einem Regenbogen saß, in der Linken Buch und Scepter hielt, während die Rechte mit zwei ausgestreckten Fingern seitwärts erhoben war (Fig. 407).

Im östlichen Querschiff ist in der ganz flachen Nische über dem Eingang zur Sakristei nördlich von dem Triumphbogen die Kolossalfigur des h. Dionysius erhalten, die in ihren Umrissen alt ist und gut konserviert war, wenn auch völlig von *M. Göbbels* übermalt. Die architektonische Umrahmung ist hier gleichfalls noch völlig erhalten[8]. Über die Säulen ist ein großer Rundbogen geschlagen, den innen ein nach unten mit Nasen besetzter Bogen begleitet. Über der Arkade, den Scheitel der Nische ausfüllend, erhebt sich ein reicher architektonischer Aufbau mit Mauern und Türmen.

Der h. Dionysius ist en face gegeben, er steht auf einer roten Matte breitspurig da, die helle Alba fällt bis auf den Boden, läßt aber die goldenen Schuhe mit den braunroten Strümpfen sichtbar. Der Heilige trägt dann eine hellrote Tunika, die an den Seiten geschlitzt und rings von goldenen, mit grünen und roten Steinen besetzten Borten gesäumt ist, darüber trägt er eine grün gefütterte große dunkelbraune, rote, glockenförmige Kasel mit goldenem, von grünen und roten Steinen besetztem Kragen, um den Hals ein weißes Humerale. Das bärtige und gelockte Haupt ist über den Augen-

Fig. 406. Köln, St. Cunibert. Ornamentmotive aus dem Langhaus.

brauen wagerecht abgeschnitten, so daß der goldene Muschelnimbus dahinter sichtbar wird. Den oberen Teil des Schädels mit der weißen, goldgestreiften Mitra, unter der die Locken hervorquellen, trägt der Heilige auf der vom Mantel verhüllten Linken und hält ihn mit der Rechten fest (Fig. 408).

Dem Dionysius entspricht auf der Südseite ein mächtiger h. Christophorus; nach einer Aufzeichnung von *Mertens* vom J. 1860 war hier auch eine (der Bischofsfigur auf der anderen Seite) „ähnliche große Figur als einst vorhanden zu erkennen, bei sorgsamer Entfernung der Tünche vielleicht ganz herzustellen". Wie weit die alten Umrisse benutzt sind, ist heute nicht mehr festzustellen.

In der Ostwand des nördlichen Kreuzflügels sind in dem kleinen Chörchen in der Mauertiefe noch die gesamten Malereien erhalten, freilich gleichfalls durchweg durch *Göbbels* restauriert. Die Nische

---

Amalie von Merveldt und Johanna von Droste-Vischering hatten erhebliche Summen für den Chor gestiftet. In den J. 1856 bis 1859 wurde durch Michael Welter der Chor nach einem komplizierten ikonographischen Programm völlig neu ausgemalt (Beschreibung bei J. F. Mertens, Die letzten 50 Jahre der Kirche St. Cunibert, Köln 1870, S. 53 ff.).

[8] Nach handschriftlichen Notizen des Kaplan Welter im Pfarrarchiv vom J. 1880: riesige Bischofsfigur, nicht übermalt.

ist durch ein schmales Tonnengewölbe geschlossen. Die Rückwand ist senkrecht heruntergeführt und im oberen Zwickel von einem Rundbogenfenster durchbrochen.

In dem Scheitel des Tonnengewölbes die Krönung der Maria (Fig. 409). Auf einem blauen, an der Vorderseite mit Rundbogen verzierten Podest steht eine holzfarbene, gelbliche Bank, an der die Pfosten und die Kante der im oberen Teile durchbrochenen Rücklehne mit weißen Tüchern umwickelt sind. Auf der Bank liegt ein langes weißes Sitzkissen, auf ihm thronen Christus und Maria, beide en face gezeichnet. Die Madonna in bläulichem Gewande, rotem, grüngefüttertem Mantel und bläulichem Kopftuch, das die langen blonden Locken halb verbirgt, sitzt zur Linken und erhebt beide Arme mit dem Ausdruck der Verehrung und des freudigen Erschreckens gegen ihren Sohn, der ihr von rechts her mit hoheitsvoller Gebärde die Krone auf das leicht zur Seite geneigte Haupt drückt. Seine Linke hält ein Scepter mit Doppelkreuz; im Schoße liegt ein kleines rotes Buch. Christus ist mit hellblauem Gewande und rotem, grüngefüttertem Mantel bekleidet. Auf der Rückwand zwischen Altar und Fenster ist unter dem kleinen Blattbogen einer Giebelarkade eine thronende Madonna mit Kind aufgemalt. Die Figur ist völlig neu gemalt und auf neuem Putz hergestellt, beruht aber (nach Angabe von *M. Göbbels*) auf alter Vorzeichnung. Die Madonna sitzt in bräunlichem Gewand und blaurot gefüttertem, goldgesäumtem Mantel auf ihrem Thron, mit beiden Händen das ganz bekleidete Kind vor sich haltend, das ein rotes Kleid trägt und in der Linken ein goldenes Kreuzescepter hält (Fig. 410).

Fig. 407. Köln, St. Cunibert. Die ehemalige Christusfigur in der Apsis (nach M. Welter).

Die Gewände der Nische zeigen auf beiden Seiten je zwei Szenen aus dem Marienleben. Die ganze Bildfläche ist mit einem innen gelben, außen roten Streifen eingefaßt; die einzelnen Felder sind durch einen roten und gelben Streifen gegeneinander abgeteilt (Fig. 411. — Clemen, Roman. Wandmalereien Taf. 64).

1. Die Verkündigung. Das Feld schließt sich oben an die Ellipse der mittleren Darstellung mit der Krönung Mariens an. Auf gelbem Thron, auf dem ein weißes Kissen liegt, sitzt zur Rechten die Madonna in blaßblauem Gewand, rotem, grüngefüttertem Mantel. Ihr gegenüber der Engel in bläulichem Untergewand, von dem nur der Ärmel mit der goldenen Borte sichtbar ist, in gelbem Obergewand und rotem, innen grüngefüttertem Mantel. Die rotweißen, aufrechtstehenden Flügel füllen den einen Zwickel, in dem anderen erscheint ganz klein die Gestalt Gottvaters.

2. Geburt Christi. Den ganzen Vordergrund füllt die Gestalt der Maria, die auf einem Lager gebettet bequem ausgestreckt liegt, in bläulichem Untergewand und rotem, innen grüngefüttertem Mantel mit weißem Kopftuch. Sie streckt die Linke tastend und zugleich liebkosend nach dem Kinde aus, das in einer hochstehenden rechteckigen, mit Rundbogen verzierten, gelbgestrichenen Kiste liegt,

in blaßviolette Windeln eingehüllt. Zur Rechten sitzt Joseph in violettem Gewand und gelbem Mantel auf einer Bank von komplizierten Formen, die rechte Hand mit einer redenden Geste zur Maria erhoben; Öchslein und Eselein beugen sich von hinten aus der Felshöhle über das Jesuskind.

3. Darstellung im Tempel. Die Szene spielt sich unter drei Flachbogen, die das Innere des Tempels darstellen sollen, ab. Von dem Scheitel des mittleren Bogens hängen drei Lampen herab. In der Mitte sitzt auf dem roten, kastenartigen Altar, der mit einer grauen Decke verhüllt ist, das Christuskind in violettem Kleidchen, zur Linken seine Eltern, Maria in bläulichem Untergewand, gelbem Obergewand und rot gefüttertem Mantel; Joseph in braunem Kleid und violettem Mantel. Zur Rechten die ehrwürdige Gestalt des alten Simeon in violettem Gewand und rotem, grüngefüttertem Mantel, ein vielfältig gefaltetes gelbliches Tuch über beide nach vorn gestreckte Unterarme gelegt.

4. Der Tod Mariens. Den Vordergrund füllt das reiche, in einer mißverstandenen Perspektive von drei Seiten sichtbar gezeichnete Bett, das auf runden, säulenförmigen Füßen mit hohen Basen ruht. Über den gelben Holzbau ist ein weißliches Bettlaken gebreitet. Darauf liegt, in einen roten Mantel gehüllt, mit weißem Kopftuch, lang ausgestreckt die Gestalt der Maria. Die Rechte ist müde auf die Brust gelegt, die Linke fällt zur Seite herunter, zu beiden Seiten die zwölf Apostel. Der eine vorn links mit Sterbekerzen und Weihrauchfaß, der andere rechts mit Weihwasserkessel und Kreuz. In dem Zwickel zwischen den beiden Gruppen werden zwei Engel in gelben Gewändern und violetten Mänteln mit roten Flügeln sichtbar, die in einem Tuch die Seele der Verstorbenen gen Himmel tragen.

Die in der Südwestecke des südlichen Querschiffes eingebaute und mit einem Kreuzgewölbe überspannte Taufkapelle (Fig. 412. — Die Kreuzigung farbig im Tafelband Taf. 63) zeigt schon in den architektonischen Formen die Mischung des Spätromanischen mit frühgotischen Elementen[9]. Die Kapitäle und die Konsolen weisen bereits naturalistischen Blätterschmuck auf. Schon nach diesen architektonischen Details würde der Bau nicht wohl vor 1260—70 anzusetzen sein. Die malerische Dekoration ist noch stärker romanisierend, zeigt aber den äußersten Ausklang jenes wilden und bizarren romanischen Barocks mit den ausgeprägten steifen, vom Körper abstehenden zackigen Falten. Die Malerei dürfte um 1270 anzusetzen sein, wohl noch etwas vor der

Fig. 408. Köln, St. Cunibert. Der h. Dionysius.

[9] Abgeb. i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, 11, S. 267. — Ewald, Festschrift für Ditges Taf. 8.

Fig. 409. Köln, St. Cunibert. Die Krönung Mariä.

im übrigen verwandten Dekoration in Nideggen.

Die Bemalung der Architektur ist vor allem auf die Farben Rot und Blau gestimmt. Schon hierin spricht sich auch das Farbenempfinden der Frühgotik aus. Die plastischen Blätter sind vergoldet und stehen auf rotem Grund. Die Gurten, die Schildbögen und die Rippen sind in den Farben Rot, Blau, Braun und Grün mit Gold gehalten, zum Teil mit Schlangenlinien bemalt. Der Grund des Gewölbes (erneut) ist blau mit goldenen Sternen. Das blaue Feld ist durch rote Bortstreifen eingefaßt. Die Rückwand ist gefüllt durch ein großes Gemälde der Kreuzigung, auf blauem Grund zwischen grünen Bortstreifen, um die sich wieder ein rotbrauner Streifen legt. In der Mitte hängt an dem mächtigen, die ganze Breite des Feldes einnehmenden Kreuz, geschickt gleichsam auf der aus dem Hintergrund herausragenden plastischen Konsole aufgebaut, der Korpus Christi. Christus hat im Gegensatz zu den beiden seitlichen Gestalten schon einen merkwürdig verzierlichten Duktus. Der Körper ist schmächtig, die ganze Haltung der ausgebogenen Hüften, der schon ein wenig hochgezogenen Kniee, vor allem der übereinander gelegten Füße, dann die ganze Haltung der Hände, die eine mehr segnende ist, als daß sie das schmerzliche Aufgehängtsein zum Ausdruck bringt, weist auf die kommende Gotik hin. Ein blauweißes Lendentuch ist um die Hüften geschlungen. Über dem rotbraunen Kreuz neigen sich aus stilisierten Wolken zwei weihrauchschwingende, scepterhaltende Engel.

Zur Linken steht die Maria in weißlichem, in den Falten bläulichem, mit goldenen Tupfen besetztem, über die Füße fallendem Rock und in faltigem Schleiertuch, das die goldblonden Haare fast verbirgt. Die Mutter hält mit der rechten Hand ein Buch und klemmt mit dem Unterarm gleichzeitig den einen Zipfel des rotbraunen Mantels an der Hüfte fest, der um ihre Schultern geschlungen ist. Den anderen Zipfel drückt sie mit der Linken in einer pathetischen Geste wilden Schmerzes an die Wange. Auf der anderen Seite steht Johannes in einem gelblichen Untergewand und rotbraunem, grüngefüttertem Mantel. Mit der Linken hat er unter dem Mantel ein kleines Buch gefaßt, die Rechte liegt in dem Ausschnitt des togaartig um die Hüften geschlungenen Mantels. Der Kopf ist nach innen gedreht. Auf beiden Köpfen ist ein tiefer Ausdruck des größten Seelenschmerzes versucht, vor allem durch die Betonung der Mundwinkel, das Nachobenziehen der inneren Augenbrauen. Dieses Motiv ist auf dem Kopfe Christi mit feinem Gefühl gedämpft.

An der Stirnseite der Kapelle sind in Zwickeln auf braunem Grunde zwei Engelsfiguren gemalt, die Scepter halten und Weihrauchfässer nach der Mitte zu schwingen. Der zur Linken trägt einen bläulichen Rock, unter dem die Ärmel eines grünen, eng anliegenden Untergewandes mit Goldborten sichtbar werden, und einen rotbraunen Mantel, der zur Rechten einen gelblichen Rock, unter dem wieder die Ärmel eines

eng anliegenden braunen Untergewandes mit goldenem Saum erscheinen, darüber einen grünen, rot gefütterten Mantel. Charakteristisch sind vor allem an dem sehr wohl erhaltenen, nie übermalten und nur maßvoll ausgetupften Gemälde der Rückwand deutlich sichtbar die goldenen Lichter auf den dunklen Gewandtönen.

Unterhalb des Bildes der Kreuzigungsdarstellung im Innern ist ein Teppich gemalt, in dem auf hellrotem Grund grüne und rote Medaillons wechseln, auf denen wieder weiße Adler aufgezeichnet sind. Das Ganze ist die Nachbildung von spätromanischen Stoffmustern. Die beiden Seitenwände im Innern waren ursprünglich gleichfalls bemalt und zeigen jetzt noch die Spuren von zwei Kompositionen übereinander durch Streifen getrennt. Die Malereien sind vor 30 Jahren mit einem Fixativ überzogen worden, das sie nur undurchsichtig gemacht hat. Die Szenen sind nicht mehr erkennbar. Nach Mitteilungen von A. Ditges waren Momente aus der Geschichte der Kreuzerfindung hier dargestellt; auf der rechten Seite oben wahrscheinlich Helena vor dem Kreuz, darunter das Kreuzeswunder, wie die Kranke durch die Berührung des Kreuzes geheilt wird; auf der linken Seite oben die Aufstellung des Kreuzes, unten die Verteilung der Nägel. Nach einzelnen noch gut sichtbaren Resten von Gewandungen gehören diese Malereien derselben Zeit des eckig gebrochenen Faltenstiles an.

In der langen, spitzbogigen Nische auf der Nordseite des Hochchores befindet sich ein großes Wandgemälde in drei Streifen, das sich auf die im J. 1222 durch den Diakon Theoderich der Kirche geschenkten kostbaren Reliquien bezieht, die wahrscheinlich in dem Reliquienschrank des Chores aufbewahrt wurden. Das im J. 1863 von Michael Welter vorsichtig ausretuschierte, heute schon wieder ziemlich abgeblätterte Wandgemälde zeigt einen auffallenden Wechsel des Stiles. Der obere Streifen läßt noch deutlich den eckig gebrochenen spitzen und starren Faltenstil erkennen; die beiden unteren Darstellungen geben aber einen ganz anderen Charakter: auffallend schlanke Figuren mit weich anliegenden Gewändern, die schon den frühgotischen Duktus vorbereiten. Das Wandgemälde ist wohl erst nach 1270 entstanden, aber von einer ganz anderen Hand ausgeführt als die Malereien der Taufkapelle. Möglicherweise handelt es sich dabei um die Erneuerung eines älteren Gemäldes um 1230, von dem aber nur die so auffallend abweichenden oberen Engel übernommen sein können. Es ist ja anzunehmen, daß jene Stiftung von Reliquien nicht erst um 1270, sondern schon sehr bald nach 1222 ihre malerische Erinnerung fand. Dargestellt ist (Taf. XXXIX) zu oberst ein großes braunes Doppelkreuz, von zwei knieenden Engeln gehalten, die ein weißlichblaues, bis auf die Füße fallendes Untergewand und einen purpurbraunen, innen gelben Mantel mit spitzen gelben Lichtern tragen, dazu goldene Schuhe. In der Mitte steht ganz monumental und statuarisch gefaßt, im vollen bischöflichen Ornat, in kostbarer goldener, gemusterter Glockenkasel der h. Nikolaus, der mit der Rechten den drei in einem Hause befindlichen Jungfräulein goldene Kugeln reicht, um sie vor der Schande zu bewahren, während er mit der Linken das gezückte Schwert in der Hand eines Henkers ergreift, um die drei bittflehend vor ihm knieenden unschuldig verurteilten Jünglinge

Fig. 410. Köln, St. Cunibert. Die thronende Maria.

vor dem Tode zu retten. Im unteren Felde unter einem architektonischen Baldachin der Abt Antonius mit langem Patriarchenbart im Strohgewande, umgeben von acht Bettlern und Krüppeln. Der Grund ist tiefblau, durch gelb-rotbraune Bortstreifen eingefaßt; nach außen schließt die Nische ein rotes Zickzackband auf schwarzgrauem Grunde ab. Auf das Gemälde wird in dem Band der gotischen Wandmalereien der Rheinlande noch einmal zurückzukommen sein.

Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln befindet sich auf Leinwand eine Kopie eines Wandgemäldes aus dem Kreuzgang von St. Cunibert, das nicht mehr erhalten ist (Fig. 413). Es zeigt auf grünlichem Grund in einer Einfassung von gelben Streifen, zwischen denen auf schwarzem Grund ein gebrochenes grau-

Fig. 411. Köln, St. Cunibert. Die Wandmalereien in dem Ostchörchen des nördlichen Kreuzarms.

grünes Band hinläuft, die Kreuzigung. Am grauen Kreuz hängt Christus mit weißem Lendentuch, zur Linken Maria in grauviolettem Gewand und orangefarbenem Mantel, zur Rechten Johannes in grünlichem Gewand und gelbem Mantel. Unten links der Stifter in einem purpurfarbigen Gewand, unten rechts die Stifterin in weißem Gewande. Soweit sich nach der Rambouxschen Kopie der Stil beurteilen läßt, gehört das Bild auch in die zweite Hälfte des 13. Jh.[10].

Aus der Baugeschichte allein erhalten wir keine genügenden Handhaben für die Datierung der Wandmalereien. Für die zuerst beschriebenen Malereien in Querschiff und Chor könnte das J. 1227 in Betracht

[10] Inv. 26. Erwähnt im alten Katalog d. Museums vom J. 1888 S. 9, Größe 1,36 × 0,94 m.

kommen (dasselbe, in dem das Dekagon von St. Gereon eingewölbt ward) — damals sind Chor und Querschiff im wesentlichen schon fertig gewesen — und es könnte das J. 1247, der Moment der Weihe des vollendeten Baues, als terminus a quo anzusetzen sein. Hier ist vor allem der Vergleich mit den Glasmalereien der Kirche von Wichtigkeit[11].

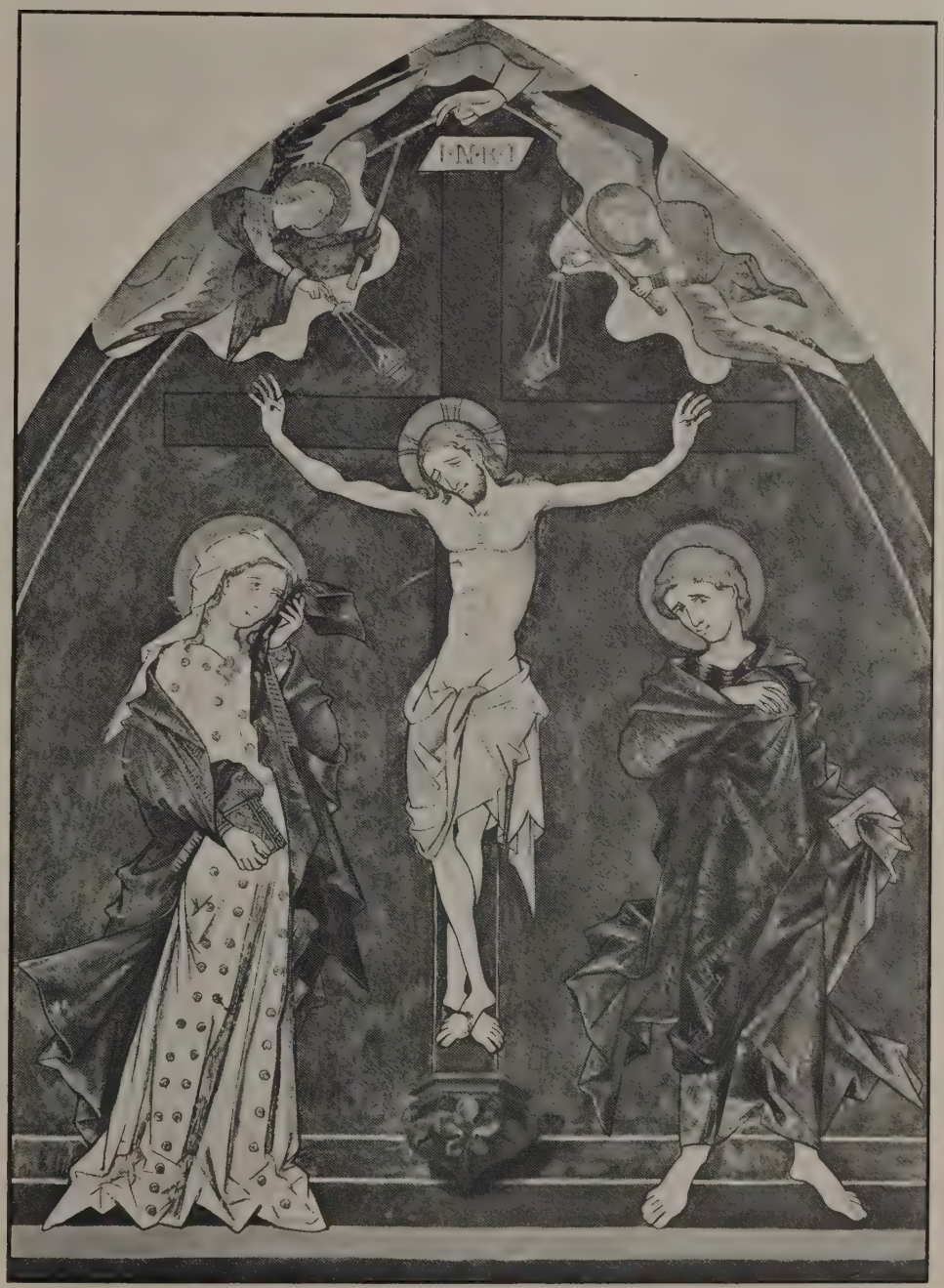


Fig. 412. Köln, St. Cunibert. Wandgemälde in der Taufkapelle.

[11] Über die Glasgemälde von S. Cunibert vgl. Cahier et Martin, Monographie de la cath. de Bourges, étude XII, fig. H, p. 295. — Boisserée, Denkmale der Baukunst am Niederrhein, Taf. 72. — F. E. v. Mering, Versuch S. 6. — Kölner Domblatt 1847, Nr. 35, S. 210. — Ernst Weyden, Rückblicke auf Kölns Kunstgeschichte: Organ für christliche Kunst XIV, 1864 (ausführlich). — Owen - Jones, Grammatik der Ornamente, London 1868, Taf. LXIX, 12, 17. — Racinet, Polychromatic ornament, pl. XLIV. — Hasak, Einzelheiten d. roman. u. got. Baukunst. Handbuch d. Architektur II, IV, 4, S. 173. — Kolb, Glasmalereien d. Mittelalters und der Renaissance, Stuttgart 1884, Taf. 7, 8, 13. — v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, S. 136. — Aldenhoven, Geschichte d. Kölner Malerschule, S. 11. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei, Köln 1898, I, S. 202. — Ders., Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche S. Cunibert zu Köln: Zs. f. christl. Kunst 1910, Sp. 199. — Ders., Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I, S. 74, Taf. IV—VII (ausführlich). — Clemen im Repertorium f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 57. Die Fenster sind schon 1839 durch den Glasmaler

Sowohl die drei großen szenischen Fenster der Hauptapsis wie die Einzelfiguren in den Kreuzarmen können erst nach 1247 entstanden sein. In dieselbe Zeit fallen von verwandten Fenstern die der Stiftskirche zu Bücken a. d. Weser (nach 1248) und der Elisabethkirche in Marburg (nach 1249)[12]. Der Stil der Glasfenster von St. Cunibert ist nun eher ein früherer als der der Wandmalereien, und diese würden deshalb keinesfalls v o r jenen anzusetzen sein. Von den Wandmalereien dürften die im nördlichen Querschiff unmittelbar nach der Mitte des Jahrhunderts entstanden sein, die in der Taufkapelle

Fig. 413. Köln, St. Cunibert. Verschwundenes Wandgemälde im Kreuzgang.

wie an der Nordwand des Hochchores gehören einer noch späteren Zeit an, in der schon gotische Formanschauungen die romanische Hülle durchdringen. Sie würden gegen 1270 anzusetzen sein, wenig vor dem letzten großartigen Werk dieser spätromanischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden, den Wandgemälden zu Nideggen.

Peter Graß auf Veranlassung des Kunstvereins f. d. Rheinlande u. Westfalen restauriert worden. W. Ewald i. d. Festschrift: Die Pfarre u. Kirche St. Cunibert in Köln, S. 55, u. i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln I, II, S. 266.

[12] Zu der Datierung vgl. Clemen im Repertorium für Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 57, u. Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin I, S. 10. In den letzten Kapiteln dieses Buches wird noch einmal auf die Datierungsfrage einzugehen sein.

ALTENBERG.

Ausmalung der Markuskapelle.

Die Markuskapelle ist in ihrem Mauerwerk das früheste Bauwerk in der weitgedehnten Anlage der großen Zisterzienserabtei Altenberg im Dhüntale. In dem Bau, der nach der Tradition schon 1147 durch den Erzbischof Arnold I. von Köln eingeweiht war, sind 1152 die beiden Stifter des Klosters, Eberhard und Adolf, die Grafen von Altena, beigesetzt worden. Der ursprünglich vielleicht nur flachgedeckte Bau ist dann in der ersten Hälfte des 13. Jh., vermutlich nach dem Erdbeben vom J. 1222, im Inneren in den Formen des rheinischen Übergangsstiles reich ausgebaut worden; er hat ein System von Dienstbündeln,

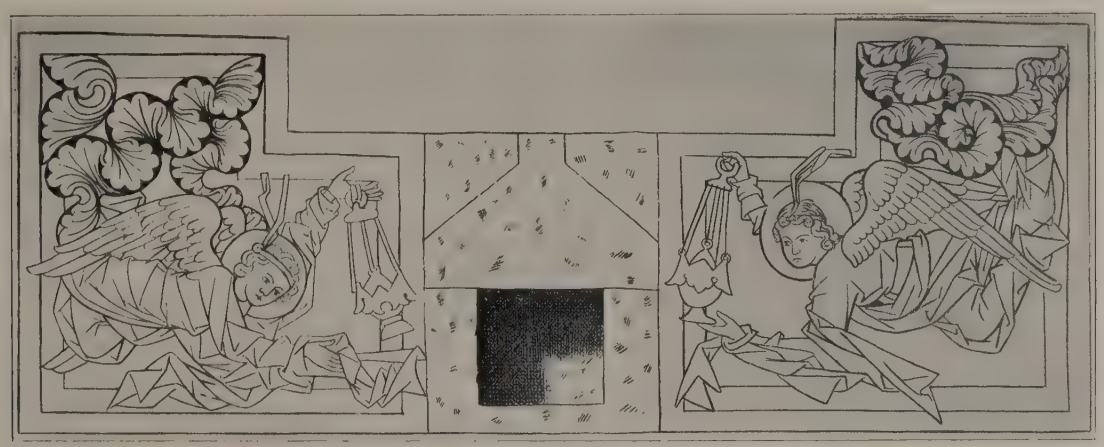


Fig. 414. Altenberg, Markuskapelle. Einrahmung des Sepulcrums im Chor.

Rippen und Schildbögen erhalten, die den Innenraum zu einem reizvollen Kleinod des Übergangsstiles am Niederrhein machen. Deutlich ist in den architektonischen Details die Verwandtschaft mit Köln, Bonn und Neuß erkennbar[1].

Die Wirkung des Innenraumes ist noch erhöht worden durch eine farbige Dekoration, die aber ersichtlich erst in der zweiten Hälfte des 13. Jh. ausgeführt worden ist; im dekorativen System schließt sie sich an das System von Limburg und Andernach am nächsten an. Die Figuren zeigen noch deutlich den eckig-gebrochenen Faltenstil, wie er in der Kölner Provinz zuerst entscheidend in St. Gereon auftritt, doch ist der Kanon der Figuren ein so schlanker, die liebenswürdige Beweglichkeit eine so große, daß man hier schon die Einwirkung des frühgotischen Formempfindens vermuten muß. So würde man die Figuren erst zwischen 1250 und 1270 ansetzen können; am nächsten dürften sie den Malereien an den Gewölben von St. Maria-Lyskirchen in Köln verwandt sein[2].

---

[1] Über die Markuskapelle vgl. W. Harless i. d. Bergischen Monatsschrift I, 1894, S. 162. — Rob. Keller ebenda II, 1895, S. 137. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Kr. Mülheim a. Rh. S. 55. — F. C. Heimann, Wiederherstellung der St. Markus-Kapelle zu Altenberg: Berichte der rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege VII, 1902, S. 25, u. i. d. B. J. 110, S. 267. — Joh. Schumacher, Die Einführung u. Entwicklung d. got. Architektur in Köln u. seinem Gebiete, Diss. Bonn 1914, S. 96. Der Bau der Klostergebäude von Altenberg zieht sich von etwa 1222—1260 hin; diese Daten geben auch die allgemeine Begrenzung für den Innenausbau der Markuskapelle.

[2] Die Wiederherstellung der Kapelle erfolgte durch den Markusverein unter Leitung des Baurats *F. C. Heimann* von Köln mit Beihilfe der rheinischen Provinzialverwaltung i. d. J. 1897—1902, die Instandsetzung der Malereien durch den Maler *Anton Bardenhewer*. Der Eigentümer ist auch jetzt noch der Graf Wolff-Metternich zur Gracht.

Die herrschende Farbe ist ein mit einem leichten Stich ins Gelbliche oder Gräuliche versehenes Weiß, das an den Wänden wie in den Gewölbekappen durchläuft. Die tragenden Architekturteile mit Ausnahme der schwarzen Säulenschäfte sind ockergelb gehalten und in abwechselnd blauer, roter und grüner Maserung gegeben, so zwar, daß diese auf den vierkantigen Gliederungen in eckigen Mustern, auf den runden in Schlangenlinien auftritt, teils mit weißen, teils mit schwarzen Umrißlinien. Die starken Eckdienste im westlichen Teile haben dagegen nur bunte Marmorimitation aufzuweisen. Die Gewölberippen sind in den Birnstäben grün gefärbt mit roten und gelben Bortstreifen; die Gurtbögen sind in Rot und Gelb nach Schichten eingeteilt, die Fugen durch ein schwarzes oder weißes Linienpaar hervorgehoben, die Rundstäbe der Fenster weisen ebenfalls eine Behandlung durch Rot und Grün, Marmorimitation in Weiß auf, die seitlich verbleibenden Wandflächen eine Rosettenverzierung, die Laibungen ein Rankenornament. Eine Ausnahme bildet das Mittelfenster, wo eine gelbe und rote Quaderung durchgeführt ist, um einen wirksamen Gegensatz zu der reichen Bemalung der Wand zu schaffen. Unterhalb des Mittelfensters befand sich ein Sepulcrum aus Stein; ihm zur Seite sind ein paar flottgezeichnete, weihrauchfässerschwingende Engel angebracht, die aus stilisierten Wolken herauswachsen (Fig. 414); über ihnen aufsteigend zwei Rankenornamente auf blauem Grund, die die folgenden Darstellungen in Rundbildern einschließen (auf jeder Seite drei, zu unterst ein Konsekrationskreuz): ein Pelikan seine Jungen tränkend, Simson mit den Torflügeln von Gaza, die Witwe von Sarepta, ein Löwe seine Jungen zum Leben erweckend, der aus der Asche emporschwebende Phönix und Jonas vom Walfisch ausgespien.

Fig. 415 Altenberg, Markuskapelle. Die Krönung Mariä (nach der Ergänzung).

In der Mitte des Westgiebels, von einem korrespondierenden laufenden Palmettenfries eingefaßt, baut sich die Komposition der Krönung der Maria auf, die nach den Resten durch den Maler Bardenhewer ergänzt und wiederhergestellt ist (Fig. 415)[3]. Auf einem Unterbau von drei Stufen erhebt sich eine breite Doppelbank, nach hinten durch eine im Halbbogen geschlossene Lehne bekrönt. Auf einem langgestreckten Rollkissen sitzt zur Rechten Christus mit einem Scepter in der Linken, der seiner Mutter mit der ausgestreckten Rechten die Krone auf das Haupt setzt. Maria wendet sich mit einer leichten Bewegung dem in ruhiger Würde thronenden Sohn zu. Die Komposition, die wenig glücklich in den Raum eingefügt ist, für das Giebelfeld viel zu klein erscheint, weist schon auf die ähnliche Darstellung in St. Andreas in Köln hin und zeigt auch sonst in der eleganten Durchbildung der Figuren schon den frühgotischen Duktus.

[3] Die in den Kunstdenkmälern d. Kr. Mülheim a. Rh. wie in dem Bericht von Heimann gegebene Abbildung zeigt den Zustand im J. 1899. Bei der sorgfältigen weiteren Aufdeckung konnten noch wesentlich mehr Umrißlinien bloßgelegt werden, so daß die Komposition im wesentlichen als verbürgt angesehen werden kann.

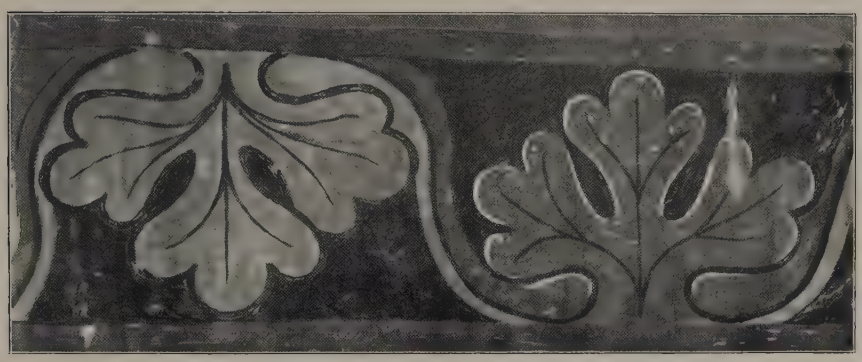


Fig. 416. Oberbreisig. Fries von der Nordwand des Mittelschiffes.

OBERBREISIG.

Wandmalereien in der katholischen Pfarrkirche.

Literatur.

N. KINDLINGER, Über die Schutzherrlichkeit über Breisig: v. LEDEBURS Allgem. Archiv f. preuß. Geschichte II, S. 312. — BINTERIM u. MOOREN, Die alte u. d. neue Erzdiözese Köln I, S. 141, 347. — DE LORENZI, Beiträge z. Gesch. d. Pfarreien der Diözese Trier II, S. 393. — KUGLER, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 221. — LEHFELDT, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz S. 72. — J. FREUDENBERG, Wandgemälde in der Kirche zu Oberbreisig: B. J. XV, S. 222. — SINEMUS, Die Reformation und Gegenreformation in der ehemaligen Herrschaft Breisig am Rhein, 1883. — Die Reformation in Breisig: Ann. h. V. N. LXXVI, S. 211, S. 261. — CLEMEN, Gutachten über die Kirche in den Drucksachen des 42. Rheinischen Provinziallandtags 1900 (Ständefonds B. 12), des 46. Provinziallandtags 1906 (Ständefonds 8). — JACOB MARCHAND, Die alte romanische Pfarrkirche zu Oberbreisig: Zs. f. christliche Kunst XV, S. 322.

Über die Wandmalereien: Rheinische Volkshalle 1849, 16. Aug. — J. FREUDENBERG i. d. B. J. XV, 1850, S. 222. — Farbige Aufnahmen von *Jos. Bardenhewer* im Denkmälerarchiv (sämtliche ornamentale Motive in Originalgröße), dazu zwei farbige Übersichtsblätter v. J. 1914.

Baugeschichte.

Die Herrschaft Breisig war ein alter Besitz des Stiftes zu Essen, das diesen Besitz auf eine Urkunde König Zwentebolds vom J. 898 begründete[1]. Die Rechte an der Kirche scheinen aber seit dem 11. Jh. zwischen dem Stift zu Essen und dem Florinsstift zu Coblenz strittig gewesen zu sein. Der Erzbischof Poppo von Trier hatte 1041 die Kirche zu Breisig dem Florinsstifte in Coblenz geschenkt[2]. Am 14. April 1264 wird die bisher der Propstei gehörige Kirche zu Breisig mit dem Patronatsrecht und allen Einkünften durch den Archidiakon von St. Florin dem Refektorium seines Stiftskapitels inkorporiert[3].

Nach dem um 1300 entstandenen liber valoris des Kölner Erzstifts stand das Kollationsrecht der Äbtissin von Essen zu, nach einem Vertrag, den der Erzbischof Heinrich von Köln am 26. Juni 1311 zustande

---

[1] LACOMBLET, Urkundenbuch f. d. Gesch. d. Niederrheins I, Nr. 44. — SCHANNAT-BAERSCH, Eiflia illustrata III, I, I, S. 515. Der Ort und die Herrschaft Breisig sind nach einer späteren Überlieferung 1045 durch den Pfalzgrafen Otto dem Stift Essen, wo seine Schwester Theophanu Äbtissin war, geschenkt worden (vgl. WEGELER, Beitr. z. Spezialgesch. d. Rheinlande, Coblenz 1878, I, S. 5).

[2] BAYER, GOERZ u. ELTESTER, Mittelrhein. Urkundenbuch II, S. 648, Nr. 355. — GOERZ, Regesten der Erzbischöfe von Trier, I, S. 363, Nr. 1273.

[3] GÜNTHER, Cod. dipl. Rheno-Mosellanus II, p. 328. — GOERZ, Regesten III, S. 444, Nr. 1972.

bringt, sollen dann die Stiften von St. Florin und von Essen das Patronatsrecht gemeinsam ausüben[4]. Tatsächlich ist es von den beiden abwechselnd ausgeübt worden[5].

Über die Erbauung der heute erhaltenen Kirche geben die Quellen keinen Aufschluß. Der Bau ist nach Ausweis seiner architektonischen Formen in der ersten Hälfte des 13. Jh. entstanden. In der Geschichte des rheinischen Übergangsstiles spielt die Kirche zu Oberbreisig eine nicht unbedeutende Rolle: sie weist einen der originellsten Versuche auf, selbständig das gotische Konstruktionsprinzip ohne die Aufnahme der französischen Formen durchzuführen. Während in den Kirchen zu Sinzig, Werden, Bacharach, Gerresheim, Hilden, Heisterbach, Limburg u. a. unter den Seitenschiffdächern verdeckte Strebemauern, während an der Kirche zu Güls an der Mosel elliptische ansteigende Gurtbögen in dem Emporengeschoß den Druck der Mittelschiffmauern aufgefangen hatten, überwölbt der Architekt von Oberbreisig das eine Seitenschiff mit überaus reizvollen Halbkuppeln, die den Schub der Mittelschiffgewölbe aufnehmen sollen, das andere, in das eine Empore eingefügt war, im Obergeschoß mit einer Tonne. Es ist das Experiment eines eigenwilligen, abseits von der großen Entwicklung stehenden Architekten — und, was das Konstruktive betrifft, ein mißlungenes Experiment: denn schon sehr bald nach der Erbauung sind die beiden Außenmauern sehr stark ausgewichen. Das (übrigens nicht einheitliche) Innere ist mit den Emporen des einen Seitenschiffes, mit den Halbkuppeln des anderen und mit dem schlanken, etwas später angefügten Chor dafür von einer äußerst malerischen und originellen Wirkung.

Der Bau war im Laufe des 19. Jh. so stark verfallen, daß im J. 1900 eine dringend notwendige Sicherung und Instandsetzung der ganzen Kirche in die Wege geleitet werden mußte[6]. Im Herbst 1903 begannen die Arbeiten im Inneren. Im J. 1904 deckte der Maler *Dyderski* aus Andernach dabei bereits eine Reihe von alten Malereien auf, die zum letzten Male 1849 übertüncht worden waren[7]. Im J. 1908 legte alsdann der Maler *Bardenhewer* die Reste des alten Dekorationssystems und des figürlichen Schmuckes völlig bloß. Die Wiederherstellung, die sich auf eine Ergänzung des dekorativen Systems und auf sorgsames Nachretuschieren der aufgefundenen ornamentalen und figürlichen Malereien beschränkte, wurde erst im Frühjahr 1914 durch den Maler *Anton Bardenhewer* begonnen.

Drei verschiedene Perioden trennten sich sofort: eine romanische und zwei gotische. Während die romanische Ausmalung in einem höchst interessanten und geschmackvollen dekorativen System die ganze Kirche umfaßte, erstreckte sich die gotische nur auf die Ausschmückung einiger Flächen durch figürliche Darstellungen, ohne die romanische Dekoration zu verletzen.

Der Bau stellt eine dreischiffige Pfeileranlage dar. Der Chor ist etwas eingerückt und besteht aus einem oblongen Chorhaus und einer aus dem Zehneck konstruierten Apsis. Ein Stirnbogen trennt die Apsis von dem Choroblongum, das durch ein Zwischending von Kloster- und Kreuzgewölbe geschlossen wird. Das Langhaus hat nur zwei weite Joche aufzuweisen. Die beiden Joche des südlichen Seitenschiffs wirken nach dem Mittelschiff zu wie große Nischen, da sie durch ganz einzigartige Halbkuppeln eingewölbt sind, die ähnlich wie die Gewölbeflächen im Chor mit fünf Rundstäben dekoriert sind. In das nördliche Seitenschiff ist eine Empore auf vier Kreuzgewölben in halber Höhe eingeschoben. Die Empore selbst ist durch ein Tonne mit Stichbögen eingewölbt und öffnet sich in zwei mächtigen Rundbogen[8].

Fig. 417. Oberbreisig. Schlußstein im Mittelschiff.

[4] Binterim u. Mooren, Die Erzdiözese Köln I, S. 141, 347.

[5] Günther, Cod. dipl. Rheno-Mosellanus III, p. 143.

[6] Zu den Kosten bewilligte die rheinische Provinzialverwaltung insgesamt 29 000 M. (1902—1913), die Staatsregierung 6300 M.

[7] Bericht von J. Freudenberg über die Übertünchung der soeben aufgefundenen Spuren alter Malereien i. d. B. J. XV, S. 222.

[8] Das Tonnengewölbe des Emporengeschosses war ausgebrochen und durch eine flache Decke ersetzt; die Ansätze

Die Ausmalung.

Die romanische Ausmalung betonte in erster Linie die architektonische Gliederung. Der Gesamtakkord war Grau, Schwarz und Rot auf kaltem Weiß. Vor den hellen Wänden stehen in Dunkelgrau die Pfeiler und Fensterumrahmungen in weißgefugter Quaderung, während z. B. die Arkadenbogen des nördlichen Seitenschiffs nach dem Mittelschiff zu mit einem blauen, rot konturierten Streifen umzogen sind. In einem dunklen Gelbrot als Hauptton sind die Rippen und Schlußsteine gehalten, während einfache stilisierte Bänder in schwarz-rot-gelbem Muster sie begleiten. Diese Muster sind von einer außerordentlichen Erfindungsgabe und sehr reizvoll im Wechsel des Details. Im Chorquadrat sind glatte, abwechselnd rote und graue Bänder um die runden Rippenwülste gelegt, graue und weiße, lanzettförmige Flächengebilde im Verlauf des Grates aneinandergeschoben, ebenso sind durch Hin- und Herlegen eines roten Bandes auf dem Grat links und rechts vom Band Flächen erzeugt, die abwechselnd weiß und schwarz getönt sind. Die weißen Flächen sind alle mit rotem und schwarzem Punkt- und Sternchenmuster gefüllt. Ähnlich sind die Rippen in der Apsis mit reichen Ranken und Doppelbändern bedeckt in derselben Farbengebung.

Auch im östlichen Joch des Mittelschiffes ist die Dekoration der Rippen und des Schlußsteines noch vorhanden. Die runden Rippen haben auf der Unterseite einen geraden Stab, von dem sich einfach gerollte Ranken abspreizen, die auch auf der Kappe die Rippen begleiten. Der Schlußstein in Gestalt eines runden Wulstes ist mit einem einfachen Kranz, in drehförmiger Bewegung aufeinanderfolgender, herzförmiger Blätter besetzt, die abwechselnd roten Grund und schwarze Kontur und schwarzen Grund und rote Kontur haben (Fig. 417). Vom Schlußstein aus schießen dann in die Mittelachsen der Kappen fünfblättrige Stengel mit ebensolchen herzförmigen Blättern, so daß die Mitte des Gewölbefeldes in einfacher, aber kräftiger Weise betont ist (Fig. 418). Das östliche Joch war in ähnlicher Weise dekoriert. Im Seitenschiff sind die runden Gurte ähnlich wie die am Chor beschriebenen mit Bändern und Sternen geschmückt.

Von besonderer Schönheit ist ein romanischer Fries auf der Nordseite unter dem Emporengesims (Fig. 416). Auf schwarzem Grund ist dasselbe Blatt einmal stehend und einmal hängend nebeneinander gesetzt und wirkt so als kräftig gebogenes Wellenband. Das etwas weiche dreilappige Blatt ist einmal hell mit rotem Kontur und einmal rot mit hellem Kontur gemalt.

Eine wohlerhaltene romanische Malerei fand sich dann in der Laibung des Arkadenbogens vor der östlichen Hälfte des südlichen Seitenschiffs. Die Laibung ist in voller Breite bemalt. Quadratische Felder von großen, aus dem Kreuz heraus konstruierten Blattkartuschen stets gleichen Musters wechseln mit ebenso breiten Kreismedaillons ab, in die die Brustbilder von Engeln sehr geschickt hineinkomponiert sind. Die Kartuschen weisen die Hauptfarben Rot, Blau, Grün und Gelb auf schwarzem Grunde auf. Auf einen ähnlichen Ton sind die Medaillons gestimmt. Ein gelber Kreis um-

Fig 418. Oberbreisig. Zwickelfüllung.

fanden sich aber an beiden Seiten noch vor. Die letzte Restauration hat die ausgewichene Nordmauer mit hydraulischen Pressen wieder herübergedrückt und danach die Schäden in den Gewölben ausgeheilt. Dabei ist die Außenmauer im Obergeschoß innen beträchtlich verstärkt worden. Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 296) charakterisiert den Bau: Spätling des Übergangsstiles, im kraftvollen Formcharakter von Sinzig. Ausführung gröblich und mit vielen seltsamen Unregelmäßigkeiten.

gibt sie; ihr Grund ist blau, die langen Locken der Engel und ihre Flügel sind gelb, weißlich die Farbe der Gesichter und der Spruchbänder in ihren Händen, die dem gelben Kreiskontur parallel laufen. Den spitzwinkligen Halsausschnitt des bläulich-violetten bzw. hellgrünen Gewandes betont wiederum ein gelber breiter Streifen (Taf. XL).

In den beiden das südliche Seitenschiff bildenden Hauptkuppeln, zumal in der östlichen, ist die farbige Wirkung des dekorativen Systems eine sehr bedeutende und eigenartige. Die dreieckigen Felder, in die die halben Kuppeln durch die schweren Rundstabrippen zerschnitten werden, zeigen einen schwarzgrauen Ton, auf den noch einige dunklere schwarze Sternchen aufgemalt sind. Die Rippen wie der die Halbkuppeln unten einrahmende Rundstab sind in weiß-gelb oder rot-gelb gehalten und zeigen verschiedene Muster: einfach umschlungene Bänder, gewellte Mäander, ein Zick-Zackmuster oder Marmorierung. Ein gelber Bortstreifen setzt die Rippen nach beiden Seiten ab. Es folgen dann die ersten Zwickel mit den vier Evangelistensymbolen auf sattem blauem Grund mit grünen Bortstreifen. Dieser blaue Grund mit grüner Umrahmung wird auch weiter auf den figürlichen Feldern dieses Joches aufgenommen. Zunächst werden die spitzbogigen Wandfelder wieder durch schwere Rundstäbe eingerahmt, die auf weißem Grund rot-schwarze und rot-gelbe Wellenlinien zeigen. Das nach Osten hin gelegene fünfteilige Fächerfenster ist durch rote Linien eingefaßt. In dem Zwickel darüber sitzt die geschickt in den Raum hineinkomponierte Figur eines Engels en face mit ausgebreiteten gelben Flügeln. In dem zweiten und vierten Blatt des fünfteiligen Fensters befindet sich in der abgeschrägten Laibung, ebenso auf blauem Grunde, die Kniefigur je eines Engels mit gelben in die Höhe gestreckten Flügeln.

Von den Evangelistensymbolen war der Stier des Lukas ziemlich verschwunden. Der Adler war im ganzen gut erhalten (der halbe Kopf und der obere Teil der Flügel fehlen), auch der Engel kam unter der Tünche leidlich wieder hervor; am besten erhalten war der Löwe des Markus, der am ehesten einen Begriff von der ursprünglichen Wirkung der übrigen Symbole gibt. Die gelbe Tiergestalt ist streng stilisiert, hohe, rote Flügel füllen geschickt die obere Hälfte des Zwickels, der Schweif legt sich in den Raum über dem Rücken, während die Krallen ein breites Spruchband halten. Rot und Gelb sind auch bei den andern Darstellungen die Grundfarben.

Sehr merkwürdig ist nun das Feld unter dem Fenster über der dort befindlichen eingemauerten steinernen Mensa gehalten. In der Mitte ist ein gelbes von breiten braun roten Streifen eingerahmtes Kreuz aufgemalt, unter dem sich ein gelber Kelch befindet. In den Zwickeln rechts und links darunter zunächst von zinnoberroten, dann von grünen Bortstreifen eingefaßt, auf braunem Grunde die Gestalten von Maria und Johannes, beide in ganzer Figur dargestellt, in grüngrauem Gewand und rotgrauem Mantel. Die ganze Anlage des Kreuzes macht es wahrscheinlich, daß hier ein plastischer romanischer Kruzifix die Komposition vervollständigte.

Auf der Südseite des Feldes (in der abgewickelten Ansicht der Taf. XL unmittelbar neben der Ostseite dargestellt) ist links von dem Fenster der heilige Jakobus major dargestellt in blaugrauem Gewand und um den Leib geschlungen einen grüngefütterten Mantel, in der Haltung, wie er zwei sich ihm nähernden anbetenden Pilgern Kronen aufsetzt. Ein dritter Pilger steht zur Seite (über die Darstellung vgl. unten S. 611). Die Figur weist aber einen anderen Duktus auf als die übrigen Dekorationen dieses Joches und gehört schon zu den frühgotischen Malereien der Kirche.

Von figürlichen romanischen Darstellungen waren ferner noch die folgenden Spuren erhalten: im mittleren Gewölbefeld der Koncha ein sitzender Christus in der Glorie auf hellem, mit roten Sternen gemusterten Grund; das Gewand ist rot, die Rechte ist segnend erhoben. In den Zwickeln über den schmalen Fenstern scheinen Engel oder vielleicht Ornamente gesessen zu haben. Diesem zur Rechten und Linken fanden sich in den nächsten Feldern nur noch Reste von Nimben, die auf das Vorhandensein von noch zwei Gestalten (Maria und Johannes ?) schließen lassen.

Die frühgotischen Malereien im Chor, die eine hohe künstlerische Qualität besitzen, werden in dem Bande der gotischen Malereien der Rheinlande ihre Veröffentlichung finden, ebenso die spätgotischen Malereien im Langhaus und im nördlichen Seitenschiff.

LINZ.

Wandmalereien in der Pfarrkirche.

Literatur.

NIKLAS VOGT, Rheinische Geschichten und Sagen, Frankfurt 1817, III, S. 259. — MARX, Geschichte des Erzstiftes Trier I, II, S. 337. — A. B. J. MINOLA, Beiträge zur Geschichte der Stadt Linz am Rhein, Trier 1882. — v. MERING, Geschichte der Burgen, Rittergüter, Abteien im Rheinlande VIII, S. 1. — v. STRAMBERG, Rheinischer Antiquarius, 3. Abt., VII, S. 620. — J. POHL, Statutenbuch der Stadt Linz: Programm des Kgl. Progymnasiums zu Linz 1880. Nachtrag im Programm 1882. — Ders., Bürgerbuch der Stadt u. d. Kirchspiels Linz: Programm 1882 u. 1883. — Ders., Inschriften in Linz: PICKS Monatsschrift III, S. 129. — KUGLER, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 205. — LEHFELDT, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Coblenz S. 507. — DE LORENZI, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Diözese Trier, Trier 1887, II, S. 521.

Aufnahmen der Wandmalereien in Pausen nach der Herstellung durch *Büschkens* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Umrißzeichnungen von Maler *Bardenhewer* ebenda. Danach die Tafeln 58 u. 59 bei CLEMEN, Roman. Wandmalereien d. Rheinlande. — Ders. i. d. Jahresberichten d. rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege II, 1897, S. 60 u. i. d. B. J. 102, S. 259. — Die Restauration in der Pfarrkirche zu Linz 1890/91: Rhein- u. Wied-Zeitung 15. Dezember 1891, Nr. 288.

Baugeschichte.

In bezug auf die Erbauung der Martinskirche zu Linz sind wir auf dürftige Nachrichten angewiesen. Der 874 bereits erwähnte Ort erscheint am Ende des 12. Jh. als eine wichtige und bedeutende Niederlassung[1], ist aber wohl noch unbefestigt und wird in den Kämpfen zwischen Otto IV. und Philipp von Schwaben um 1200 schwer mitgenommen[2]. Es ist nicht unmöglich, daß dabei auch die ältere Kirche zugrunde gegangen ist, so daß ein Neubau notwendig ward. Dieser erfolgte in den ersten Jahrzehnten des 13. Jh. und mag etwa um 1225 abgeschlossen sein.

Die älteste Erwähnung eines Pfarrers von Linz geschieht im J. 1217 bei der Inkorporation der Pfarrkirche in das Stift Gerresheim, das im Besitz des Patronatsrecht war[3].

Die Kirche ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Emporen und zeigt im Inneren die charakteristischen Formen der Gruppe von Emporenkirchen am Mittelrhein aus jener Zeit. Im Anfang der sechziger Jahre des 19. Jh. fand eine Restauration der Kirche unter der Oberleitung des Königlichen Konservators der Kunstdenkmäler, des Herrn *von Quast*, und unter der Leitung der Königlichen Regierung in Coblenz statt. Die Wandmalereien, die bei Gelegenheit dieser inneren Wiederherstellung unter der Tünche aufgefunden wurden, wurden i. d. J. 1860 u. 1861 dabei durch die Maler *Fischbach* aus Unna und *Meister* aus Köln in einer so freien Weise übergangen, daß diese angebliche Wiederherstellung schon damals Kopfschütteln erregte[4]. Am Anfang der neunziger Jahre des 19. Jh. wurde dann eine zweite, gründ-

---

[1] Der Ort wird unter den Schenkungen für Gerresheim erwähnt (LACOMBLET, Niederrhein. Urkundenbuch I, Nr. 68). Das Stift von Gerresheim ist bis zuletzt im Besitz des Linzer Zehnten.

[2] v. STRAMBERG, Rhein. Antiquarius 3. Abt. VII, S. 621.

[3] GÜNTHER, Cod. dipl. Rheno-Mosellanus II, p. 127. — GOERZ, Regesten der Erzbischöfe von Trier II, S. 362. Vgl. DE LORENZI, Beiträge II, S. 521.

[4] Vgl. BAUDRIS Organ für christliche Kunst XIII, S. 165 (Juli 1863). Anm. d. Redaktion: „Auch hier müssen wir die rohe Behandlung, ja die gänzliche Vernichtung der alten Überreste der Wandmalereien rügen, indem dieselbe förmlich übermalt und durch neue, mißverstandene Konturen und unpassende Farben bis zur Karikatur herausgeputzt

lichere Instandsetzung notwendig. Jene erste Restauration der Wandmalereien hatte sich zudem auch als technisch sehr unzulänglich erwiesen. Die Bemalung haftete nicht am Grund, und wollte man die Komposition erhalten, mußte eine nochmalige Übermalung eintreten. Bei dem Abputzen des älteren Überzuges fanden sich nun an verschiedenen Stellen die ursprünglichen Vorzeichnungen, freilich oft durch den ersten Restaurator entstellt, noch vor, so daß in vielen Punkten eine Korrektur eintreten konnte. Die Restauration ist dann unter der Leitung des Regierungs- und Baurats *Cuno* in Coblenz i. d. J. 1890—91 durch den Maler *Hugo Büschkens* aus Düsseldorf ausgeführt worden. Die heute in der Kirche vorhandenen Malereien haben natürlich nach diesen doppelten Übermalungen nur in bezug auf die Gesamtkomposition noch Anspruch auf Echtheit. Es läßt sich sehr wohl erkennen, daß die Gemälde zu der Gruppe der Kölnischen Schöpfungen mit den eckig gebrochenen Falten gehören; in vielem ist eine Erinnerung vor allem an die Malereien in St. Cunibert in Köln und im Dekagon sowie in der Taufkapelle von St. Gereon unverkennbar, aber gerade die Hauptfiguren des h. Jakobus und der h. Ursula sind arg modernisiert und versüßlicht. Durch den Vergleich mit jenen Kölnischen Malereien läßt sich die Herstellung der Linzer Dekoration auf etwa 1240—1250, also rund auf zwei Jahrzehnte nach Fertigstellung der Kirche festlegen.

Fig. 419. Linz. Blick in das Innere der Pfarrkirche.

Malereien*.

A. Südseite.

I. Westjoch. Das Feld ist über dem mittleren Pfeiler durch eine gemalte Architektur in zwei Hälften zerschnitten. Über zwei Säulen (Schäfte rotbraun mit weißem, schlangenartig sich windendem

worden." Ähnlich spricht sich ein Bericht des Königlichen Konservators der Kunstdenkmäler, von Quast, v. J. 1861 aus. Die Malereien waren durch den Stubenmaler *Hubert Köhler* 1855/56 aufgedeckt; der Maler *Fischbach*, der auch die Dekorationen in Methler und Sayn überarbeitet hat, wird dann 1861 abgesetzt; die weitere Durchführung erfolgt durch den Maler *Meister* aus Köln, der auf der Düsseldorfer Akademie vorgebildet war (Akten bei der Kgl. Regierung in Coblenz). Die Kosten für Aufdeckung und Restauration betrugen 1575 Taler, für das ganze Innere der Kirche 7800 Taler. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Coblenz S. 511, der den verunstalteten Zustand von 1860 vor Augen hatte, beschreibt die Wandmalereien folgendermaßen: Wandmalereienreste, a. d. 14. Jh. (?) gotisch, 1850 durch Restauration erneut. Im Mittelschiff auf der Südseite: Christus mit herzueilendem Volke; männliche Heilige zwischen verehrenden Engeln. An der Nordseite: hh. Agnes, Katharina, Margareta zwischen Engeln. An der Westseite Geburt Christi und Anbetung der Könige. Im Ostjoch des Nordschiffs Maria mit Kind und dem Stifter.

* Der Beschreibung liegt ein Manuskript von Dr. Reiche zugrunde.

Streifen in der Mitte; Basis braun mit vergoldetem Wulst; Kapitäl braun; Einfassung des Blattornaments, Schaftwulst, Deckplatten vergoldet) erhebt sich ein Rundbogen nach innen mit Kleeblattmaßwerk (braun, äußerer und innerer Rand vergoldet), flankiert von zwei laternenartigen Aufsätzen (Mauer braun; Dachgesims rot, Dach wie der Grund zwischen Säule und Mauer blau, Kreuzblume gold). In dieser Architektur auf blauem Grund die Kolossalfigur des St. Jakobus major, Nimbus rot mit goldenem Kreuz (fälschlich in dieser Form als Christusnimbus restauriert). Der kurzé gelockte Bart und das lange Haar braun, langes, die Füße verhüllendes, am Boden sich bauschendes, lilafarbenes Gewand mit engen, am Saum von zwei schmalen Goldborten eingefaßten Ärmeln und weitem Halsausschnitt mit gelber Schärpe, roter, innen hellgrüner Mantel mit einer goldenen Muschel, den Halsansatz tief herab freilassend, über der Brust zusammengesteckt. In den beiden leicht erhobenen und abgestreckten Händen hält der Heilige goldene Kronen, im Begriff, sie zwei Pilgern aufs Haupt zu setzen, die am Rand des West- und Ostfeldes in dem Zwickel zwischen Arkadenbogen und Architektur mit betend erhobenen Händen vor ihm knieen (Fig. 420 — Tafelband Taf. 58).

Fig. 420. Linz. St. Jakobus major und die Pilger.

Westfeld rechts (Fig. 421): Die vor Jakobus knieende Pilgergestalt, durch die Tracht als Frau kenntlich, trägt hellgrünes Kleid mit langen engen Ärmeln. Der Mantel und das Kopftuch, unter dem das offene Haar lang hervorwallt, sind violett; an ihrer linken Schulter lehnt der oben in einen Knauf endende Pilgerstab. Wie der Mann ihr gegenüber ist sie zwar bedeutend kleiner als Jakobus, doch etwas größer als die übrigen Figuren des Westfeldes gebildet.

Diese sind in zwei wellenförmig verlaufenden Streifen vom West- zum Ostrand des Feldes übereinander angeordnet, wie sie auf zwei graugelb vom Grund des Feldes sich abhebenden Straßen zum h. Jakobus wallfahren. Zunächst der Knieenden eine Gruppe von zwei männlichen Pilgern; der vordere, bartlos, sinkt mit vorgebeugtem Oberkörper, vorgestrecktem Kopf und Händen in die Knie, sein Stab lehnt an der linken Schulter. Sein bärtiger Gefährte bleibt stehen, hält in der Linken den Stock, hebt mit der Gebärde der Überraschung die Rechte und sieht aufschauend in dieselbe Richtung wie sein Vordermann. Hinter ihm ein Baum mit braunem Stamm und zwei Büscheln von akanthusartigen Blättern als Zweigen.

Den beiden folgt ein einzelner Pilger, bartlos, die Rechte weisend ausgestreckt, den Kopf über die Schulter zurückwendend, den Stock in der Linken im Schreiten vorgesetzt. Hinter ihm, vor einem Baum (ganz wie oben), zwei Pilger, in eiligem Lauf; der vordere, bartlos, stützt sich im Vorwärtseilen mit beiden Händen auf den vorgestellten Pilgerstab. Sein bärtiger Genosse sinkt mit vorgestreckten Händen beim Laufen in die Kniee. Hinter diesen beiden, am Rand des Feldes, wo die Straße an einem Baum ansteigt,

noch einmal eine Gruppe von zwei Pilgern, ruhig schreitend; der vordere bartlos, mit beiden Händen am vorgestellten Stab sich haltend; hinter ihm ein bärtiger Mann ohne Kopfbedeckung, in der Rechten den Stock.

Unterer Streifen: Über der westlichen Hälfte des Arkadenbogens Gruppe von drei Pilgern; der vorderste, bartlos, hat den Stock in der Rechten vorgestellt, wendet den Kopf über die Schulter und die im Redegestus ausgestreckte Linke der ihm folgenden Frau zu. Diese, die Rechte oben am Pilgerstab, die Linke sprechend erhoben, und ein bärtiger Mann, mit beiden Händen auf den vorgesetzten Stab

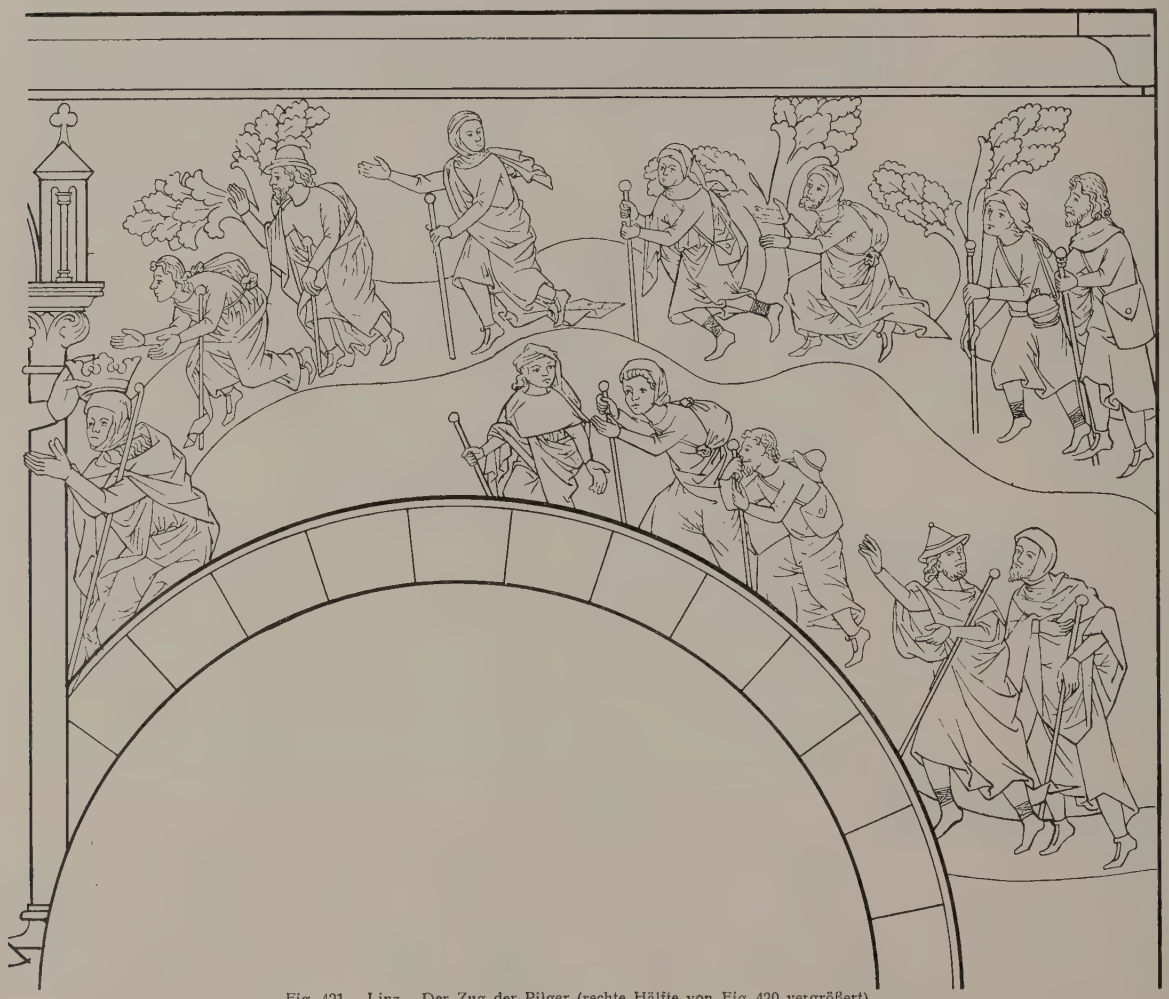


Fig. 421. Linz. Der Zug der Pilger (rechte Hälfte von Fig. 420 vergrößert).

gestützt, schreiten mühsam aufwärts. Unter ihnen, auf der Straße vom Rand des Feldes her, kommen zwei Pilger im Gespräch; beide bärtig; der vordere hat die Rechte erhoben, den linken Unterarm mit dem Stab gegen die Brust gepreßt, und sieht sich im Sprechen nach dem hinteren um, der die Rechte gegen die Brust legt, mit der Linken den Stab hebt.

Ostfeld, links: Vom äußeren östlichen Rand des Feldes windet sich eine graugelbe Straße mit Bäumen (wie oben) wellenartig auf- und abwärts nach der Ecke zwischen dem Ansatz des Arkadenbogens. Hier, zur Rechten des Jakobus, von ihm gekrönt, die bärtige Gestalt des knieenden Mannes, als Gegenstück zu der Frau im Westfeld, und wie sie etwas größer als die übrigen Pilger gebildet, die Hände betend zu dem Apostel ausgestreckt, den Stab an der rechten Schulter. Hinter ihm steht auf der Straße

an einem Baum ein bärtiger Pilger, mit der Rechten an einem Zweig des Baumes sich haltend, die Linke am Stab. Hinter ihm, eilig die Straße hinanlaufend, drei Pilger. Der vorderste, bärtig, die Linke mit der Gebärde des Staunens erhoben, die linke Schulter auf das Kopfende des Stabes wie auf eine Krücke gestützt, den Oberkörper weit vorgebeugt. Der mittlere, bartlos, hält im Laufen den Stab mit beiden Händen vorgesetzt. Der letzte, bartlos, hält mit der Rechten den Stab, hat die Linke erhoben. Unterhalb der Straße, über der östlichen Bogenhälfte oben am Scheitel die Halbfigur eines Dieners, bartlos, nach dem falben Pferd mit roter Decke, das er am Zügel hält, sich umwendend. Hinter dem Pferd, über die gewöhnliche Größe gebildet, die Kniefigur eines bärtigen Mannes, mit beiden Händen am Stab schreitend. — Die mit hoher Lebendigkeit im einzelnen gezeichneten und gut beobachteten Gestalten sind alle in Pilgertracht dargestellt, mit Reisemänteln, Kapuzen, auf dem Rücken zum Teil Rucksäcke tragend, mit Taschen, Ranzen oder Feldflaschen ausgestattet.

Fig. 422. Der h. Jakobus major mit den Pilgern. Wandmalerei aus Niedermendig.

Das Linzer Wandgemälde gibt uns eine ikonographisch höchst bedeutsame Schilderung der Wallfahrt zum h. Jakobus v. Compostella, in der Ausspinnung der Szene die umfänglichste und figurenreichste dieser Darstellungen[5]. Der h. Jakobus erscheint ja gern in dem Christustypus und ist oft nur durch die Muschel auf der Brust oder dem Mantel von Christus unterschieden. So ist er lebensgroß dargestellt unter den Skulpturen am Portal des Domes zu Paderborn[6] und in den frühgotischen Stuckfiguren aus der Marienkirche zu Lübeck im dortigen Museum[7]. Freilich wird auch Christus in derselben Art dargestellt, wie er von beiden Seiten sich ihm nähernden Gestalten Kronen aufsetzt, so auf dem von Godefroid de Claire geschaffenen Schrein des h. Hadelin in Visé[8], am Servatiusschrein zu Maastricht setzt ein Engel den zuströmenden Figuren Kronen auf. Diese Darstellung wird aber im besonderen typisch für den h. Jakobus und stellt dann eine Erinnerung an die Wallfahrt nach Compostella dar. Es kann gar kein Zweifel sein, daß das Linzer Bild in diesem Sinne eine große Wallfahrt schildern will, wenn auch keinen bestimmten Pilgerzug. Die beiden vorderen Figuren sind nicht etwa die Stifter oder noch weniger Könige, sondern nur

[5] Über die Translatio S. Jacobi mai. in Hispaniam bei J. S. de Aguirre, Collectio maxima conciliorum omnium Hispaniae, 1694, III, p. 120. — F. Fita y A. Fernández-Guerra, Recuerdos de un viaje à Santiago de Galicia, Madrid 1880, p. 128. Über die Ausgaben der translatio in Hispaniam vgl. Bibliotheca hagiographica latina ed. soc. Bolland. I, p. 604. Über die Ausdehnung der Verehrung und der Erinnerung an Compostella bis Schweden vgl. Hans Hildebrand, Den Kyrkliga Konsten under Sveriges medeltid, Stockholm 1907, p. 182. Zu den Wallfahrten nach Compostella vgl. noch Oct. Thorel, L'équipement d'un pélerin Picard à St. Jacques de Compostelle: Bull. de la soc. des ant. de Picardie XXIII, 1909, p. 503. — H. Bordier, La confrérie des pélerins de St. Jacques et ses archives: Mém. de la soc. hist. de Paris et de l'île de France I u. II.

[6] Vgl. R. Reiche, Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn, Münster 1905, S. 59.

[7] Museum Inv. 1206. Sitzende Gestalten „aus Kunststeinmasse" um 1300 in alter Polychromie.

[8] J. Destrée, La chasse de St. Hadelin conservée à l'église de Visé: Ann. de la soc. archéol. de Bruxelles IV, 1890, Taf. zu p. 283. Ähnlich Christus zwischen Romanos und Eudoxia auf dem bekannten Pariser Elfenbein oder auf den Widmungsblättern der ottonisch-sächsischen Prachthandschriften.

die vorderen Pilger, denen hier der Heilige seine Kronen reicht. Die Pilger tragen im allgemeinen die typische Tracht mit den großen Kapuzenmänteln. Die nächste Parallele in den Rheinlanden bietet das Wandgemälde in der alten Pfarrkirche zu Niedermendig. Hier hat um das J. 1300 ein noch im Banne der romanischen Tradition stehender Maler an der Nordwand des Mittelschiffes den h. Jakobus abgemalt (Fig. 422), ganz ähnlich in Oberbreisig (Taf. XL). Ganz analog wie die Mittelgruppe in Linz ist in einem spätromanischen Wandgemälde in der Kirche zu Mölln in Schleswig-Holstein der Heilige dargestellt, hier deutlich durch die große Pilgermuschel gekennzeichnet (Fig. 423)[9], die der Heilige wie die beiden kleineren Pilger auf den Pilgertaschen tragen. Ziemlich derb aus Jet, Holz oder Bein geschnitzte Grüppchen des 14. bis 16. Jh. in verschiedenen größeren und kleineren Sammlungen, zumeist wohl spanischen Ursprungs, geben diesen Typus in plastischer Form. Die Stücke stellen wohl direkte Erinnerungen an die Pilgerfahrt dar[10]. Eine gotische Skulptur des Provinzialmuseums zu Bonn, vom Niederrhein stammend, zeigt denselben Typus, nur ist hier der h. Jakobus sitzend dargestellt, im Pilgermantel, wieder durch die große Muschelagraffe ausgezeichnet, wie er zwei rechts und links von ihm knieenden untersetzten Pilgern Kronen aufsetzt[11].

Fig. 423. Der h. Jakobus major mit zwei Pilgern (Mittelstück). Wandgemälde in Mölln.

Aus späterer Zeit stammt dann noch der gleichfalls im Bonner Provinzialmuseum befindliche Steinaltar aus Bremm a. d. Mosel vom J. 1631. Im oberen Aufsatz ist hier in be-

[9] Die Abb. nach einer mir von Herrn Maler *Olbers* zur Verfügung gestellten farbigen Kopie. Dies Wandgemälde als Parallele zu Linz schon erwähnt von R. Haupt im 1. Jahresbericht über die Tätigkeit d. Provinzialkonservators v. Schleswig-Holstein S. 3. Vgl. Haupt, Die Bemalung der Kirche zu Mölln: Kieler Zeitung v. 9. Mai 1897.

[10] Vier Exemplare spanischer Herkunft in schwarzem Jet a. d. 17. Jh., mit je zwei knieenden Pilgern schon im Century magazine 1791, p. 1177, fig. 2. Zwei weitere in Jet, das eine mit einem, das andere mit zwei Pilgern, in der Sammlung des Grafen Wilczek in Kreutzenstein. Diese Wallfahrtserinnerungen waren offenbar sehr verbreitet.

[11] Abgeb. im Versteigerungskatalog der Kunstsammlung von Joh. Frantzen zu Eller, Köln 1900, Titeltafel.

wegter Haltung der Heilige in Pilgerhut und Pilgermantel abgebildet, mit beiden Händen den Mantel schützend über eine Schar von kleinen vor ihm knieenden Pilgern ausbreitend (Fig. 424).

II. Mittelj o c h. Über dem mittleren Arkadenpfeiler in derselben Architektur wie oben St. Jakobus — nur der Kleeblatteinsatz im Rundbogen fehlt, wie auch von jetzt an immer im folgenden — P e t r u s, wie Jakobus die ganze Höhe zwischen Pfeilerkämpfer und Randgesims des Arkadengeschosses einnehmend, mit goldenem Nimbus, kahl, nur mit kurzem weißem Haar und Bart. Mit der vom Mantel verhüllten Rechten hält er den großen goldenen Schlüssel aufrecht, ein langer goldener Kreuzstab, von drei Fingern der Linken gehalten, steht zu seiner Rechten am Boden auf und überragt weit die linke Schulter; er trägt ein langes meergrünes Kleid, am Halsausschnitt und dem Ende der engen Ärmel, mit einer breiten, von zwei schmalen Goldstreifen eingefaßten Borte besetzt. Der Mantel, über beide Schultern herabfallend, die Brust freilassend, außen hellrot, innen hellgrün.

Zu seiner Rechten und Linken im Ost- und Westfeld wagerecht schwebend, völlig symmetrisch angeordnet, je ein Engel, in der Rechten eine brennende Kerze, in der Linken ein Rauchfaß dem Apostel entgegenschwenkend. Bei dem im Westfeld das Kleid violett, innen hellgrün, der Mantel blau, innen hellbraun; bei dem im Ostfeld das Kleid blau, innen hellrot, der Mantel violett, innen hellbraun. Beide haben goldene Nimben, gelbe Flügel, die Federn innen sind regenbogenfarbig in der doppelten Folge von blau, grün, rot. Das Rauchfaß ist braun, mit goldenem Reif und Knäufen und hat als Griff einen goldenen Ring, an dem die drei goldenen Ketten zusammenlaufen.

Fig. 424. St. Jakobus major vom Bremmer Altar im Provinzialmuseum zu Bonn.

III. O s t j o c h. Über dem Mittelpfeiler in derselben Architektur wie Petrus steht hier S. M a r t i n mit langem Haar, kurzem geteiltem Bart, beides grau, im Bischofsornat; die Rechte ruht an dem an die Schulter gelehnten Bischofsstab. Die Linke ist leicht wie im Redegestus erhoben; zu seinen Füßen das Modell einer umfangreichen Architektur (es soll die Stadt Linz sein, deren Patron der h. Martinus ist — das Bild ist durch den Restaurator verschönt). Der Heilige trägt einen goldenen Nimbus, rote Mitra mit goldenem Bortenbesatz, ein grünes Gewand. Hals- und Ärmelbesatz golden, mit rotem, innen gelbem Mantel über der Brust von goldener Agraffe in Kleeblattform zusammengehalten. Von rechts und links nahen ihm zwei Engel, das Knie beugend, in der Rechten die brennende Kerze, in der Linken das Rauchfaß schwenkend; im W e s t f e l d das Kleid rot, der Mantel blau, innen hellgrün, die Schuhe golden; im O s t f e l d das Kleid rot, der Mantel blau, innen hellgrün, die Schuhe golden; Nimben und Flügel wie oben.

B. N o r d s e i t e.

I. W e s t l i c h e s J o c h. Über dem Mittelpfeiler eine weibliche Heilige in derselben Architektur wie auf der Südseite; auf dem Haupt eine Krone; ihre Rechte liegt am Saum des roten, nach unten sich öffnenden Mantels, die Linke ist im Redegestus leicht erhoben (Nimbus und Krone golden, das Kleid rot mit goldenem Hals- und Ärmelbesatz mit hellblauer Innenseite; Schärpe gelbbraun, Mantel blau, innen violett). In den Falten ihres Mantels bergen sich rechts und links je drei kleine Gestalten mit langem Haar und Kleid, die Hände betend zur Heiligen erhoben (die Gewänder bei den Vordersten auf jeder Seite grün, bei der mittleren braungelb, bei der hintersten rot). — Die Figur wird in Linz als die h. U r s u l a bezeichnet, und sie stimmt mit dem zumal auch in plastischen Bildwerken — wie in der großen Skulptur von St. Ursula in Köln und in der Figur aus der Sammlung Moest im Suermondt-Museum zu Aachen — vertretenen Typus der h. Ursula überein. Es ist aber zugleich das Motiv der Mantelmadonna, das hier dargestellt ist, dessen eigentliche künstlerische Durchbildung freilich erst nach dem 13. Jh. liegt.

Da in den übrigen Feldern hier aber nur Heilige abgebildet sind, liegt es nahe, auch hier eine solche zu vermuten (Fig. 425. — Tafelband Taf. 58)[12].

W e s t f e l d: Über dem Arkadenbogen zwei Engel der Heiligen nahend, der vordere eine Palme, der hintere eine Krone mit vorgestreckten Händen der Heiligen entgegenhaltend. Den Engeln folgt unten zwischen dem Rand des Feldes und dem Ansatz des Arkadenbogens die kleiner gebildete Gestalt eines Mannes ohne Nimbus, bartlos. Die Arme und Hände in der Geste des Flehens nach der Heiligen ausgestreckt (violetter, ärmelloser, bis auf die Füße reichender Überrock, darüber Gürtel mit grüner Tasche, darunter grüner, an den Ärmeln goldbesetzter Rock, grünes Beinkleid, auf dem lockigen Haar grüne Mütze), wahrscheinlich der Stifter (oder der Maler?).

O s t f e l d: Zwischen dem östlichen Rand und dem Bogenscheitel die Gruppe von elf heiligen Jungfrauen, auf die vom Westrand des Feldes her ein Engel zuschreitet, in der Linken eine Palme, in der erhobenen Rechten eine Krone ihnen entgegentragend. Die Jungfrauen sind reihenweise so angeordnet, daß je die obere Reihe von der unteren zunehmend mehr überschritten wird, und daß die dem Engel

Fig 425. Linz. Die h. Ursula mit ihren Jungfrauen.

zunächststehenden in jeder Reihe sich diesem zum Teil mit erhobenen Händen zuwenden, die andern teils im Gespräch miteinander, teils in Anbetung begriffen erscheinen. Die Figuren sind als zu den 11 000 Jungfrauen der h. Ursula gehörend zu bezeichnen.

II. M i t t e l j o c h. Über dem Mittelpfeiler in einer Architektur wie sonst die h. M a r g a r e t a, auf dem Haupt eine goldene Krone, in der Rechten kurzes, kreuzgeschmücktes, goldenes Scepter, in der Linken die goldene Kette, die am Halsband des Drachen befestigt ist, auf dem sie mit beiden Füßen steht (Nimbus wie sonst, Kleid blaßblau, von den zwei goldenen Querstreifen unter den Knieen abwärts hellrot, innen grün; der Mantel rot, innen gelb, von goldener Kleeblattagraffe vor der Brust zusammengehalten; der Drache braun). Tafelband Taf. 59.

W e s t f e l d: Über dem Bogenscheitel ein schwebender Engel, in der Linken einen kurzen goldenen Kreuzstab mit zwei Querbalken, in der Rechten eine brennende Kerze der Heiligen entgegenhaltend.

O s t f e l d: Über dem Scheitelbogen schwebend ein Engel, in der Linken goldener Kreuzstab (wie oben) gegen die Schulter gelehnt, mit der Rechten ein Rauchfaß der Heiligen entgegenschwenkend.

III. O s t j o c h. Über dem Mittelpfeiler in einer Architektur wie sonst, nur innen Kleeblattbogen, wie bei St. Jakobus major, die h. K a t h a r i n a mit dem Rad (braun, goldene Zähne) in der in den Mantel

[12] Über den Typus der Mantelmadonna vgl. L. Silvy, L'origine de la vierge de miséricorde: Gazette des Beaux-Arts 3e. pér. XXXV, 1906, p. 401. — Paul Perdrizet, La vierge de miséricorde: Bibliothèque des écoles d'Athènes et de Rome C I, 1918, mit weiterer Literatur.

gewickelten Linken; mit der Rechten leicht den Mantelsaum anfassend, ohne Krone (Nimbus wie sonst, das Kleid grün, Hals- und Saum-Ärmelbesatz purpurrot mit Goldborten, rotes Oberkleid am Saum mit zwei goldenen Querstreifen, der Mantel violett, innen gelbbraun, vor der rechten Schulter mit scheibenförmiger goldener Agraffe zusammengesteckt).

Westfeld: Über dem Bogenscheitel ein Engel, mit gebogenen Knieen der Heiligen nahend, in der Linken eine brennende Kerze, mit der Rechten ihr das Rauchfaß entgegenschwenkend.

Ostfeld: An dem an den Arkadenbogen anstoßenden Wandstück in einer Architektur wie sonst weibliche Heilige, als Gegenstück zu St. Katharina vielleicht St. Barbara (das Buch wohl unrichtig ergänzt) mit dem langen offenen Haar der Jungfrauen ohne Krone, in der Rechten eine Palme, in der leicht erhobenen, vom Mantel verhüllten Linken ein Buch (das Kleid gelb, innen rot, die Schärpe blau, der Mantel rot, innen grün). Vor ihr über dem Bogenscheitel ein Engel mit gebogenen Knieen sich

Fig. 426. Linz. Weibliche Heilige mit Engeln an der Nordseite des Mittelschiffes.

nahend, in der erhobenen Linken eine brennende Kerze, in der hochgeschwungenen Rechten ein Rauchfaß der Heiligen entgegenschwenkend.

Südliches Feld: Ein großer Engel schwebend nach Norden gewandt, in der Rechten eine Kerze, in der Linken einen kurzen goldenen Kreuzstab mit zwei Querbalken haltend.

Nördliches Feld: Ein großer Engel schwebend nach Süden gewandt, in der Rechten eine brennende Kerze, in der Linken einen Kreuzstab wie oben.

Chorabschluß. An den Feldern neben und über dem Bogen ist rechts und links je ein Engel so angebracht, daß sie sich dem Scheitel des Bogens und damit einander zuwenden.

1. Bogen (Südseite): Am West- und Ostrand des Feldes ein Engel, in der Rechten ein Rauchfaß schwenkend, in der Linken eine brennende Kerze haltend. In der Mitte zwischen beiden auf blauem Nimbus mit braunem, außen goldenem Rand: die Hand Gottes. — 2. Bogen: Die Engel halten mit der Rechten die brennende Kerze vor sich, mit der Linken einen kurzen goldenen Kreuzstab mit zwei Querbalken gegen die Schulter. — 3. Bogen: Hier kehrt dasselbe Motiv wieder, nur in veränderten Farben für die Gewänder der Engel. — 4. Mittelbogen — Ostabschluß der Apsis: Die Engel halten hier in beiden Händen ein rundes, kürbisartiges Gefäß. — 5. Bogen: Hier halten die Engel wieder in der Rechten die brennende Kerze, in der Linken den Kreuzstab an der Schulter. — 6. Bogen: Beide Felder werden vom Sakramentshäuschen verdeckt. — 7. Bogen: Die Engel halten in der Linken die Kerze und schwenken mit der Rechten das Rauchfaß gegeneinander.

Fig. 431. Trier, Dom. Fries in der Westkrypta.

TRIER.

Wandmalereien im Dom.

Literatur.

Carl Friedr. Quednow, Beschreibung der Altertümer in Trier aus der gallisch-belgischen und römischen Periode, Trier 1820, II, S. 1. — Th. v. Haupt, Triers Vergangenheit und Gegenwart, Trier 1822. — J. A. Hansen, Der Dom zu Trier, Beiträge zu dessen Geschichte und Beschreibung, Trier 1833. — P. M. Walrand, Geschichte des Domes zu Trier und Beschreibung seiner Monumente, Trier 1844. — C. W. Schmidt, Baudenkmale der römischen Periode und das Mittelalters in Trier und seiner Umgebung. II. Der Dom. Trier 1839. — v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden, der römischen, der fränkischen, der romanischen. Trier 1874. — Ders., Die historisch-denkwürdigen Grabstätten der Erzbischöfe im Dom zu Trier, Trier 1876. — Besprechung des ersten Werkes von F. v. Quast i. d. B. J. LVIII, 1876, S. 187. — Steiniger, Bemerkungen zur Geschichte des Domes zu Trier: Programm des Trierer Gymnasiums 1839. — Schneemann, Das römische Trier, Trier 1852, S. 32. — P. Braun, Trier und seine Altertümer, Trier 1854. — P. Chr. Sternberg, Trier und seine Altertümer, Trier 1856. — Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, Karlsruhe 1862, S. 3; Taf. 12—14. — Philipp Diel, Der h. Maximinus und der h. Paulinus, Bischöfe in Trier, Trier 1875. — Aug. Prost, Visite des monuments de Trèves: Congrès archéologique de France 1846, p. 162. — F. v. Quast, Monuments existant en Allemagne d'une date antérieure à l'an 1100: Congrès archéol. de France 1855, p. 507. — F. de Roisin, Séjour à Trèves: Congrès archéol. de France 1847, p. 151. — Ders., Die sogenannten römischen Bäder zu Trier als Vorbild der Chor- und Kreuzconchenanlage der Kirche St. Marien im Kapitol in Köln: Mitteil. d. christlich-archäolog. Vereins f. d. Diözese Trier 1856. — Ders., La cathédrale de Trèves du IV^{e} au XI^{e} siècle, Paris 1861 u. i. d. Annales archéologiques XIII, p. 24. Dazu Bulletin monumental XXVII, 1861, p. 636. — Fr. X. Kraus, Beiträge zur Trierischen Archäologie und Geschichte, I, Trier 1868. — Monuments de Trèves: Bulletins de la Gilde de St. Thomas et de St. Luc VI, 1884—86, p. 17. — St. Beissel, Geschichte der Trierischen Kirchen, Trier 1887—89, 2 Bde. — Ders., Zur Geschichte des Domes der h. Helena in Trier: Stimmen aus Maria Laach 1886, S. 13 ff. Dazu Kraus i. Repertor. f. Kunstwissenschaft X, S. 194. — H. Laven, Der Trierer Dom und seine Vergangenheit, Münster 1896. — J. Hulley, Der Trierer Dom vor 100 Jahren, Trier 1901. — L. Cloquet i. d. Revue de l'art chrétien 1905, p. 311. — Foerster, Denkmale deutscher Baukunst I, Taf. 21—27. — Gailhabaud, L'architecture du 5^{e} au 16^{e} siècle, II. — Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst III, S. 66. — Otte, Geschichte der roman. Baukunst S. 35. — Kugler, Geschichte der Baukunst I, S. 404. — Ders., Kleinere Schriften II, S. 116. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II, S. 591. — K. Arendt, Das monumentale Trier von der Römerzeit bis auf unsere Tage, Luxemburg 1892. — W. Effmann, Heiligkreuz u. Pfalzel. Beiträge zur Baugeschichte Triers, Freiburg 1890, S. 37. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1884, I, S. 46, Taf. 12 u. 13. — Kuhn, Allgem. Kunstgesch. Architektur I, S. 299, 407. — Dohme, Gesch. d. deutschen Baukunst S. 69. — Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Baukunst II, S. 30, 186. — Rusell Sturgis, History of architecture II, p. 417. — Rivoira, Origini della architettura lombarda [1], p. 550, 594. — Essenwein, Handbuch der Architektur III, I, S. 58. — Kraus, Gesch. der christlichen Kunst I, S. 335, 606; II, S. 208. — Baldwin Brown, The arts in early England. Ecclesiastical architecture, London 1903, p. 62. — Karl Bruchmann, Der Dom in Trier: Christliche Kunst VII,

S. 97. — Aug. Rincklake, Über den Dom in Trier: Centralblatt d. Bauverwaltung VI, 1886, S. 25. — von Behr, Die römischen Baudenkmäler in und um Trier: Trierer Jahresberichte I, 1908, S. 25. — Fr. Cramer, Das römische Trier, Gütersloh 1911, S. 90. — E. Krüger, Die Trierer Römerbauten, Trier 1909, S. 13. — Zu der Literatur über den römischen Dom vgl. die Zusammenstellung i. d. Literaturkunde zur Gesch. d. Trierer Lande von J. Marx: Trierisches Archiv, Ergänzungsheft X, 1909, S. 51. — Lager, Notizen zur Baugeschichte des Domes zu Trier nach dem Brande im J. 1717: Trierische Chronik I, 1905, S. 49. — Fr. Kutzbach, Barocke Umgestaltung im Trierer Dom: Trierische Chronik IV, 1908, S. 21. — Dehio, Zur Gesch. d. gotischen Reception in Deutschland: Zs. f. Gesch. d. Architektur III, 1909, S. 51. — Ders., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler IV, S. 423. — A. Schippers, Der römische Kern des Trierer Domes: Zs. f. christl. Kunst XXV, 1912, S. 359.

Berichte über die Wiederherstellung des Trierer Domes von Scheuffgen i. d. Jahresbericht d. rheinischen Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege I, 1896, S. 56; von Wirtz II, 1897, S. 48; von Schmitz IV, 1899, S. 36; von Schmitz VI, 1901, S. 52; von Wiegand XV, 1910, S. 52. Vgl. auch W. Schmitz, Vom Dom zu Trier: Denkmalpflege 1903, S. 26. — A. v. Behr, Die Wiederherstellung des Trierer Domes: Zs. für Bauwesen, 1914, S. 69, Taf. 6—10.

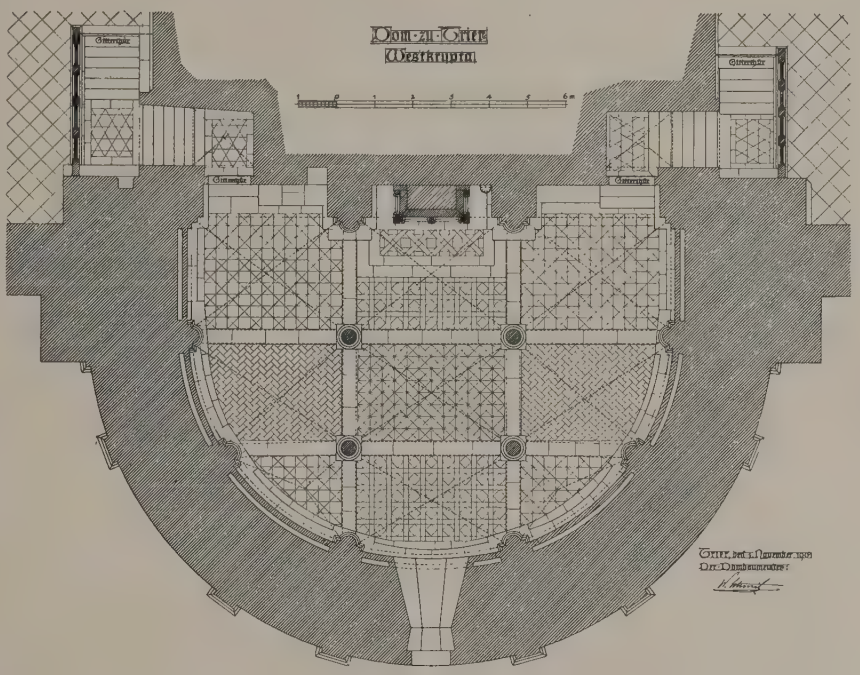


Fig. 427. Trier, Dom. Grundriß der Westkrypta.

Baugeschichte.

Von den Problemen, die die früheste Baugeschichte des Trierer Domes uns bringt, soll hier nicht geredet werden. Sicher ist, daß die Trierer Domkirche in ihren ältesten Teilen noch ein römisches Bauwerk ist. Ob dies, wie die älteste Trierer Tradition will, zu dem Palast der h. Helena gehörte[1], ob es, wie v. Wilmowsky annahm[2], eine um 375 von Kaiser Valentinian I. errichtete Gerichtshalle, die um 418 zur bischöflichen Kirche eingerichtet worden sei, oder ein anderes öffentliches Gebäude gewesen, ob es endlich von vornherein als ein christlicher Kultusbau aufgeführt worden, mag hier dahingestellt bleiben.

[1] Die Tradition stützt sich vor allem auf die um 880 von dem Mönch Almanus von Hautvillers geschriebene Vita S. Helenae: Acta SS. 18. Aug. III, p. 580: Domus eius [Helenae] facta ecclesiae pars maxima. Die letzten vier Worte wohl Interpolation d. 11. Jh. Vgl. Hontheim, Prodromus Historiae Trevirensis, Wien 1757, I, p. 29. Ausführlich die Kritik dieser Stelle bei St. Beissel, Zur Geschichte des Domes der h. Helena in Trier: Stimmen aus Maria Laach 1886, S. 38. — Ders., Geschichte der Trierer Kirchen I, S. 83, 124. Die vitae S. Helenae et S. Agritii: Acta SS. Jan. I., p. 772. Auszug i. d. Mon. Germ. SS. VIII, p. 211. Kritische Ausgabe des Textes bei H. V. Sauerland, Trierer Geschichtsschreibung d. 11. Jh., Trier 1889, S. 185. — Vgl. dazu Garenfeld, Die Trierer Bischöfe des 4. Jh., Diss. Bonn 1888. — Die vita S. Agritii: Acta SS. 13. Jan. II, p. 61, 32 ff. erzählt: Domus beatae imperatricis Helenae, quae . . . . in honore principis apostolorum Petri in sedem episcopalem metropolis dicata . . . . Ebenso berichten die Gesta Trevororum: Mon. Germ. SS. VIII, p. 152: S. Agritius . . . . domum beatissimae Helenae . . . . in honore s. Petri dedicavit et caput ecclesiae Trebe-rensis ut esset instituit. p. 180: Ecclesia b. Petri ap., quae domus et episcopalis sedes dicitur . . . . ut ferunt, antiquitus fuit domus domnae Helenae.

[2] von Wilmowsky, Der Dom zu Trier, Trier 1874, S. 3.

Im 5. Jh. ist die Domkirche bei der viermaligen Verwüstung der Stadt Trier durch die Franken um 430—440 durch Feuersbrunst zerstört worden[3]. Bei dem Brand der flachen Holzdecke und des Dachstuhles ward das Innere des großen quadratischen Baues zerstört. Ein Jahrhundert blieb dann das Bauwerk als Ruine liegen, bis Bischof Nicetius (525—566) das Gotteshaus in der alten Form wiederherstellte[4]; auf vier mächtigen Kalksteinsäulen ruhten weitgespannte Bogen, welche die Decke tragen. Der römische Fußboden wurde erhöht, so daß der Chorraum nur eine Stufe höher als die Schiffe waren[5]. So diente der in fränkischer Zeit wiederhergestellte quadratische Römerbau bis in die Mitte des 9. Jh. dem kirchlichen Gebrauche.

Im J. 857 wurde der Glockenturm durch einen Blitzstrahl teilweise zerstört, und zur Osterzeit des J. 882 steckten die Normannen bei der Plünderung des Domes das Holzwerk des Innenbaues in Brand[6]. Vielleicht ist damals schon eine der vier schweren Kalksteinsäulen so in Mitleidenschaft gezogen worden, daß sie auswich und einzustürzen drohte. Nur notdürftig wiederhergestellt, war bis ins 11. Jh. das Bauwerk derartig baufällig geworden, daß Bischof Poppo (1016—1047) die Wiederherstellung nicht länger aufschieben konnte. Schon vorher hatte Erzbischof Egbert (977—993) an der östlichen Hälfte der Nordseite zu seiner Grabstätte eine dem h. Andreas geweihte Kapelle errichten lassen[7]. Erzbischof Poppo ließ zunächst den baufälligen Pfeiler durch einen neuen Kreuzpfeiler ersetzen und die drei übrigen Säulen mit einem massiven Mantel von Mauerwerk in gleicher Form umgeben. Bei der Übertragung der Reliquien des h. Maternus in die Peterskirche am 21. Oktober 1036 oder 1037 und der daran anschließenden Weihe derselben war die Reparatur des quadratischen Römerbaues fertig[8]; dann begann

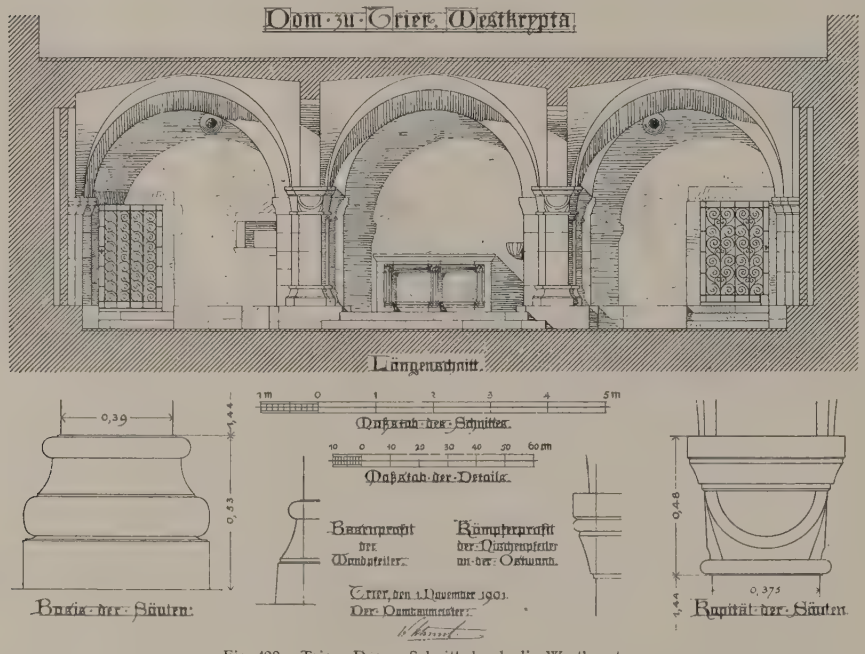


Fig 428. Trier, Dom. Schnitt durch die Westkrypta.

[3] SALVIANI de gubernatione Dei libri VIII: Mon. Germ. Auct. antiquissimi I, I, p. 74, 80.

[4] VON WILMOWSKY fand Stücke der älteren, bei dem Brand des Inneren geborstenen Säulen noch in situ, ebenso Reste der sonstigen Dekoration. Die Tradition ist, daß Nicetius die ehemaligen Syenitsäulen durch Kalksteinsäulen ersetzt und diese wieder durch Bogen mit den Außenmauern verbunden. Gegen diese Hypothese, die bislang ziemlich gleichmäßig nachgeschrieben worden ist, spricht aber allerlei — vor allem die Übereinstimmung der Technik der Verbindungsbogen mit der der Außenmauern. Es ist hier nicht der Ort, auf diesen Punkt einzugehen. Jene Wilmowskysche Theorie der Baugeschichte auch bei F. HETTNER, Das römische Trier S. 13. — VON BEHR, Die römischen Baudenkmäler in und um Trier (Trierer Jahresberichte I, 1908), S. 64. — KRÜGER, Die Trierer Römerbauten S. 14. — FR. CRAMER, Das römische Trier S. 91. Der Bericht über den Reparaturbau des Erzbischofs Poppo im 11. Jh. i. d. Gesta Treverorum (Continuatio I, cap. 7 s. unten Anm. 8) weiß nichts von dieser Erneuerung durch Nicetius.

[5] Venantius Fortunatus, opera poëtica III, 11 (Mon. Germ. Auct. antiquiss. IV, p. 64) rühmt Nicetius: Templa vetusta Dei revocasti in culmine prisco et floret senior te reparante domus.

[6] Prudentii Trecensis Annales: Mon. Germ. SS. I, p. 450. Die Erzählung, die gleichzeitig von einem ähnlichen Ereignis in Köln berichtet, ist doch zu phantastisch und ungenau (sie nennt nicht einmal die Kirche bestimmt), als daß sich mit ihr viel anfangen ließe. Einschneidender jedenfalls die zweite Zerstörung. v. WILMOWSKY a. a. O. S. 43. Annales Vedastini ad a. 882: Mon. Germ. SS. I, p. 520.

[7] v. WILMOWSKY a. a. O. S. 47.

[8] Hic Poppo ecclesiam s. Petri jam collapsam reparavit

Poppo den Dom nach Westen um zwei Drittel zu erweitern und die Westtürme zugleich mit der Westfassade in einer geraden Linie anzulegen. Als der Bau auf Lanzenhöhe, also etwa 3 m über die Erde gebracht war, bekam Poppo bei einer Besichtigung auf der Baustelle einen Sonnenstich und starb daran (am 16. Juni 1047).

Poppos Nachfolger Eberhard (1047—1066)[9] vollendete die von jenem begonnene Westturmanlage[10] nebst den beiden Rundtürmen, und Erzbischof Udo (1067—1078) brachte die von seinen Vorgängern ins Werk gesetzte Erweiterung der Peterskirche nach Westen hin zum Abschluß[11] durch Fertigstellung der Nord- und Südwand im Anschluß an den alten Römerbau. Wohl noch im 11. Jh., sicher erst nach der Reparatur des Römerbaues durch Poppo, ist unter der östlichen Mittelpartie desselben eine Krypta angelegt worden, die sich bis in die Mitte der Vierung erstreckte[12]. Erzbischof Bruno (1111—1124) durchbrach den gradlinigen Abschluß der Westseite und setzte ihr eine halbkreisförmige Apsis, den jetzigen, dem h. Nikolaus geweihten Westchor vor, unter dem ebenfalls eine Krypta angelegt wurde; die Weihe fand am 23. Oktober 1121 statt[13].

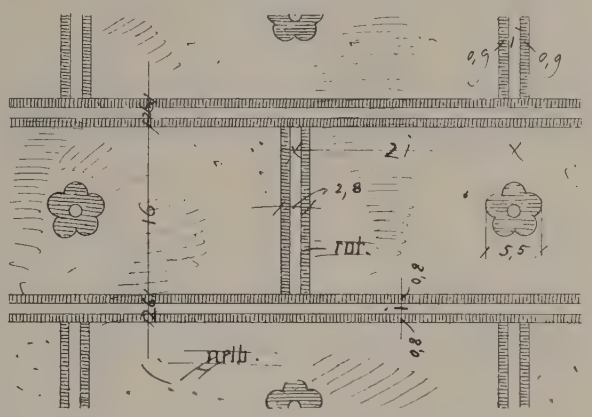


Fig. 429. Trier, Dom. Quaderbemalung in der Westkrypta.

et in honore s. Materni (statt fehlerhaft Martini) translatis in eam partim reliquiis dedicavit turrimque ibidem construxit: Gesta Treverorum, cap. 31, Mon. Germ. SS. VIII, p. 173. — Ausführlich in dem bald nach 1132 geschriebenen Additamentum et continuatio I. der Gesta Treverorum, cap. 7 (Mon. Germ. SS. VIII, p. 180, 181): Denique inerat ei permaxima sollicitudo aut de construendis ecclesiis aut de reparandis dirutarum vetustate ruinis, quorum alteri evidens perhibet testimonium ecclesia beati Petri apostoli, quae domus et episcopalis sedes dicitur. Haec, ut ferunt, antiquitus fuit domus domnae Helenae, cuius rogatu a beato Agricio primitus dedicata est in honorem principis apostolorum, quattuor marmoreis magnae altitudinis fulta columpnis, in quibus tota illa structura novem arcubus hac et illae distortis consistebat. Sed superioribus annis non paucis una columpnarum illarum longitudine sui fatigata et oneris magnitudine praegravata, in praeceps ceciderat, ita ut nullus timore ruinae divinum ibi celebraret officium. Nullus quoque, qui tecta reficeret, audebat ascendere, propter quod diutino neglectu ad id rerum devenerat, ut iam domus oracionis non diceretur, sed a pastoribus pecus ibi pastum minaretur. Hanc ipse labore magno et inpensa, eisdem columpnis quasi circumamictis basibus, quas usualis locatio pilares nuncupat, itemque arcubus prioribus laudabili arte substratis novis aliis, resolidavit . . . . . Resolidatam itaque et in pristinum reformatam statum, preciosis b. Materni reliquiis a loco sepulchri, cum conprovincialium episcoporum coram positorum ac totius diocesis suae cleri et populi, utpote sinodus gratia, iam, ut ita dicam, perendie heri et hodie celebratae, ibi, id est Treveri, congregatorum, annisu, 12. Kal. Novembris [1036?, 1037?] translatis, illustravit atque dedicavit, dedicatam donativis pluribus, quibus ab imperat oribus, videlicet Heinrico secundo, et Conrado similiter secundo itemque Heinrico rege quidem tercio imperatore autem secundo, sicut in praeceptis illorum de Treverim continetur, honoratus fuerat, magnifice ditavit. Postmodum autem placuit ei eandem ecclesiam ampliorem reddere, fecitque, ut nunc tercia tantum quantum prius ambitus eius parte sit maior. Cuius structurae, ut audivi, tantam fundamenti iussit fieri profunditatem, quantam nunc [c. 1135] vides terrae supereminentem. Huic etenim operi cum studiosius insisteret, opusque iam ad hastae longitudinem super terram eductum fuisset, die quadam cum sederet ubi fiebat, sol . . . refulsit in caput eius . . . et incanduit cerebrum eius, et sicut solet febre correptus . . . aegrotare coepit; nec multo post ad ultima ductus spiritum reddidit sub die 16. Kal. Julii anno dominicae incarnationis 1067.

[9] Turrim a Poppone inceptam perfecit: Gesta Trev., cap. 32, Mon. Germ. SS. VIII, p. 174.

[10] W. Effmann, Heiligkreuz und Pfalzel, S. 37, Anm. 1.

[11] Hic opera a decessoribus suis incepta, scilicet monasterii s. Petri amplificationem perfecit: Continuatio I. der Gesta Trev., cap. 9, Mon. Germ. SS. VIII, p. 183.

[12] Die verschüttete Krypta ist erst 1898 wieder ausgegraben und hergestellt worden. Schmitz hatte sie in seinem Bericht (Jahresberichte der Provinzialkommission IV, 1899, S. 43) der Bauperiode Poppos zugewiesen. Dehio im Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler VI, S. 423, hat sie überraschenderweise erst in die zweite Hälfte des 12. Jh. versetzt (vgl. auch G. Dehio, Zur Geschichte der gotischen Reception in Deutschland: Zs. f. Gesch. d. Architektur III, S. 49.) Dagegen spricht vor allem, daß an die Außenmauer der Krypta auf der Südseite das Wandgrab des Erzbischofs Bruno († 1126) angebaut worden ist, daß also damals die Krypta schon vorhanden gewesen sein muß.

[13] Gesta Treverorum: Anno domini MCXXI indict. XV, X. Kal. Novemb. dedicata est huius domus nova pars, quae est ad occidentem cum altari s. Nicolai confessoris in ea sito, a domino Brunone, venerabili Trevirorum archiepiscopo, pontificatus sui anno vigesimo [!] in honore sanctae individuae Trinitatis sanctique Nicolai episcopi et confessoris, cuius

Im dritten Viertel des 12. Jh. durchbrach Erzbischof Hillin (1152—1169) die gradlinige Ostfassade des Domes und begann den Anbau der polygonen Krypta und des über ihr liegenden Chores mit seinen Strebepfeilern, Türmen und Außengalerien. Wenn auch Hillin durch den Tod an der Vollendung seines Werkes gehindert wurde, so hat er doch durch Bereitstellung von Mitteln für dieselbe gesorgt[14]. Am 1. Mai 1196 weihte Erzbischof Johann I. (1190—1212) das fertige Bauwerk zu Ehren des h. Petrus[15], nachdem er mannigfache Bauarbeiten am Äußeren wie Verschönerungen im Inneren desselben hatte vornehmen lassen[16]. Wahrscheinlich erst unter seinem Nachfolger Dietrich II. (1212 bis 1242) wurde die flache Decke des Langhauses entfernt und im Anschluß an die Wölbung des Ostchores durch Kreuzgewölbe ersetzt; die kleineren, rundbogigen Schwibbogen wurden in höhere Spitzbogen verändert. Diese Wölbung ist wohl unter dem Einfluß der Zisterzienser erst im dritten Jahrzehnt der Regierung Dietrichs II. ausgeführt worden[17].

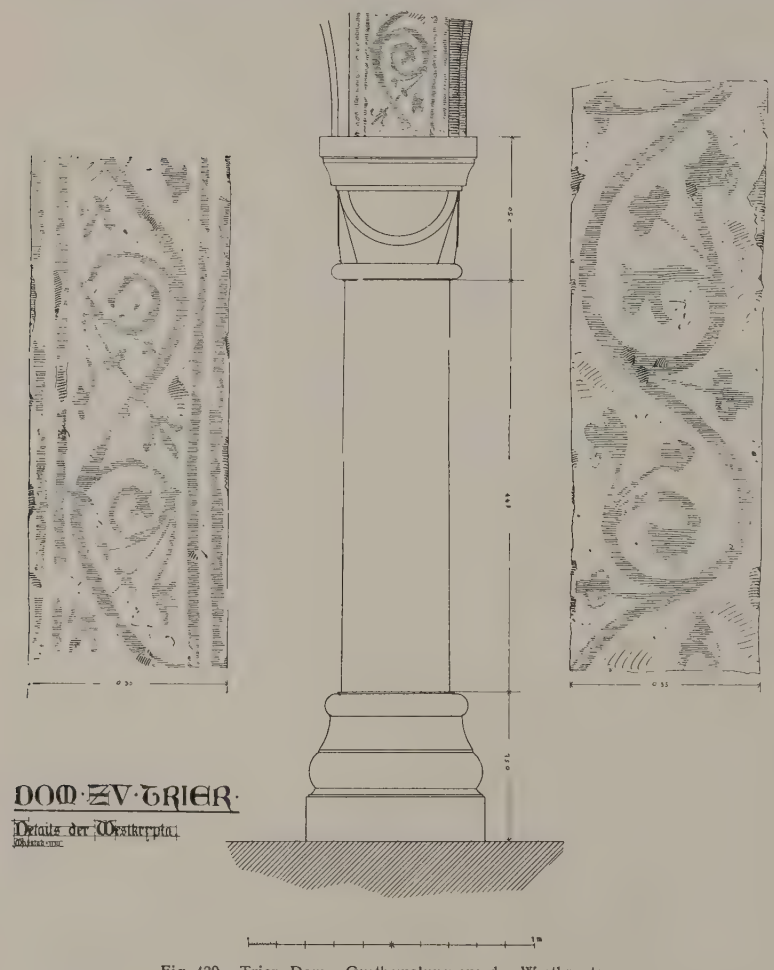


Fig. 430. Trier, Dom. Gurtbemalung aus der Westkrypta.

Damit hatten die mittelalterlichen Bauarbeiten am Trierer Dom ihren Abschluß erreicht.

Malereien.

Die Westkrypta (Grundriß Fig. 427, Längenschnitt Fig. 428) füllt jetzt nur die eigentliche Brunonische Apsis aus; die Vorkrypta, die hier ursprünglich bestand, ist verschüttet. Der Raum, der durch vier freistehende Säulen in neun Gratgewölbe aufgeteilt ist, zeigt deutliche Spuren einer alten dekorativen Behandlung. An dem links vom Altar befindlichen Pfeiler treten die Reste von farbiger Quaderbehandlung zutage, die ohne Zusammenhang mit den eigentlichen Quaderfugen ausgeführt

reliquiae in eo continentur. Vgl. Brower, Annales Trevererorum, II, p. 16, ad annum 1120, ferner: Chr. W. Schmidt, Baudenkmale in Trier, II S. 6, 7. — v. Wilmowsky a. a. O. S. 48. — v. Lorenzi a. a. O. S. 4. — Nach der Nachricht in den Gesta Trev. erscheint deutlich der Erzbischof Bruno als der Erbauer der Westapsis — nur diese kann als die nova pars hier gemeint sein. Schon Wilmowsky hatte die alte Fundamentmauer der projektierten westlichen Fassade aufgedeckt, diese ist auch bei der Restauration der Krypta im J. 1903 wieder angeschnitten worden (vgl. J. Wiegand, Der Westchor des Domes zu Trier im Laufe der Jahrhunderte: Pastor bonus XVIII, 1905, S. 113).

Dem widerspricht wieder, daß von 2 m Höhe ab die Quadern der Apsis mit der Verkleidung der Westfront im Verband aufgeführt sind.

[14] Gesta Treverorum cap. 16: Hic etiam cryptam orientalem cum choro erexit et morte praeventus non complevit: Schmidt a. a. O. S. 7. — Quadam enim sancta intentione novum opus aggressus est construere in orientali parte ecclesiae sancti Petri, et jactis fundamentis cum magnis sumptibus structuram illam erexit; sed morte praeventus ad finem non perduxit, quod inchoaverat. Reditus tamen custodiae consilio fratrum ad hoc delegaverat; imprecatus multum mali qui aufferret.

[15] de Lorenzi a. a. O. S. 4.

[16] Schmidt a. a. O. S. 7.

[17] v. Wilmowsky a. a. O. S. 49. — Nach Dehio, Handbuch der Kunstdenkmäler IV, S. 424 a. d. 1. Viertel d. 13. Jh.

ist (Fig. 429). — Die Fläche zeigt einen gelblichen Ton, worauf in einem Abstande von 16 cm rote horizontale Doppellinien von 8 mm Breite bei einem Zwischenraum von 1 cm gezogen sind. Die Stoßfugen sind ebenfalls mit Doppellinien von gleicher Stärke behandelt. Die Mitte der Quaderflächen zeigt ein fünfblättriges Röschen in rotem Ocker von 5,5 cm Durchmesser. In der mittleren Nischenwand über dem Altare sind noch die Reste von anbetenden Figuren sichtbar, die in vorgebeugter Haltung Köpfe und Hände vorstrecken — diese Reste sind möglicherweise noch älter als die sonstigen Dekorationen[18].

In den Gurten zur Seite des mittleren Gewölbes findet sich auf hellgelbem (Ocker-)Grunde eine schön geschwungene, frei und bewegt aufgezeichnete Ranke, die Bahn fast ganz ohne Kontur, wie in Aquarell flott aufgetragen. Den großen mittleren Triumphbogen nach Osten hin dekoriert eine reichere Ranke (Fig. 430), auf hellgelbem Grunde in Weiß und Rot aufgetragen. In dem Scheitel des Bogens ein Medaillon mit einem gelockten Kopf en face.

In dem Ostzwickel des mittleren Kreuzgewölbes, über dem Altar der Krypta, in roten Umrißlinien eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes. Es handelt sich sichtlich nur um die Vorzeichnung, alle nähere Modellierung ist mit der auf den Putz später aufgetragenen Tünche entfernt worden. In der Mitte in einer Mandorla, auf dem Regenbogen thronend, Christus, beide Hände seitwärts mit der Geste des Weltenrichters erhoben. Hinter ihm (vielleicht gedacht als in seinem rechten Arm liegend) das Kreuzesscepter, zu beiden Seiten zwei Leuchter. Außerhalb der Mandorla zwei große posaunenblasende Gerichtsengel. In den Zwickeln (auf der Südseite zerstört) die aus den Särgen Auferstehenden; auch die beiden größeren Figuren in der Mitte, die anbetend dem Salvator zugeneigt sind, gehören wohl diesem Chor an und stellen nicht etwa (worauf man aus ihrer Haltung schließen könnte) Stifter dar. Bei der schlechten Erhaltung ist eine nähere zeitliche und stilistische Bestimmung nicht wohl möglich. Man wird im allgemeinen die Mitte des 13. Jh. annehmen können (Fig. 432).

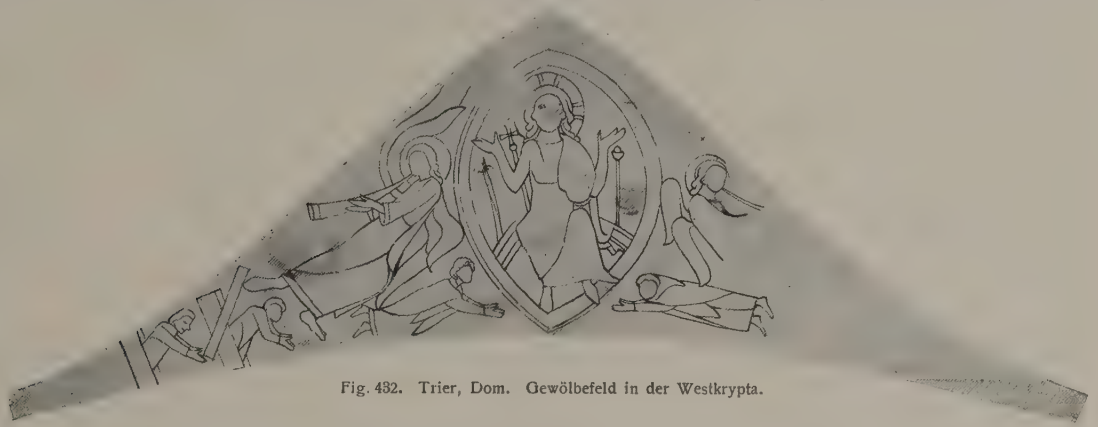


Fig. 432. Trier, Dom. Gewölbefeld in der Westkrypta.

Der Podest des westlichen Vorchores, der das erste westliche Joch des Domes im Mittelschiff einnimmt, hatte schon von Anfang an eine niedrige Brüstung. Der Abschluß ist aber bald verändert worden. Wahrscheinlich im Anfang des 13. Jh. wurden hier hohe Schranken aufgeführt, die auf der Innenseite durch vertiefte Felder in reichprofilierter Einrahmung geschmückt waren[19].

An der Südseite der Außenwand dieses Chores, des Nikolauschores, befanden sich figürliche Wandmalereien, die von Wilmowsky in den sechziger Jahren noch deutlich sah, und von denen er im J. 1874 in seiner großen Veröffentlichung über den Dom Kopien gab[20]. Soweit man nach dem ziemlich ver-

[18] Vgl. W. Schmitz im Jahresbericht IV, S. 36 u. VI, S. 52. Dort ist angenommen, daß diese Reste aus dem 12. Jh., die übrigen Dekorationen aus dem Anfang des 13. Jh. stammen. Vgl. auch Schmitz, Vom Dom zu Trier: Denkmalpflege 1903, S. 26.

[19] v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier, Romanische Periode Taf. VI. Über die Wand vgl. Wiegand in Pastor bonus XVIII, 1905. Die Wandung ist nach ihm nicht gleichzeitig mit der ersten Treppenanlage.

[20] v. Wilmowsky, Der Dom zu Trier in seinen drei Hauptperioden, Trier 1874. Romanische Periode Taf. VI (danach die Abb. bei J. Herwegen u. oben Fig. 433 u. 434). Die Malereien waren unmittelbar auf die geglätteten Quadern aufgetragen; nur die Fugen waren sorgfältig verschmiert. Von den Farben waren bis vor einem Jahrzehnt das Blaugrün und das Gold vor allem erhalten. Darüber lagen zwei spätere Anstriche, einer in Rosa, der andere in Hellgrün, beide aus dem 17. u. 18. Jh. Über diese barocke Ausmalung vgl. J. Hullay, Der Trierer Dom vor 100 Jahren, S. 29, 39, 41.

wässerten Stile der Kopien schließen darf, handelt es sich hier um spätestromanische Malereien nach der Mitte des 13. Jh., aus einer Entwicklung, die, wie Boppard und Limburg, den Stil der eckig gebrochenen Faltenmassen nie angenommen hat. Heute sind die Malereien, zumal nach der Erhöhung der Chorschranken im J. 1911, fast ganz erloschen und zerstört. Der gelehrte Trierer Domkapitular hatte in den Gemälden Szenen aus dem Martyrium des h. Cyprian gesucht, aber die Deutung versagte hier in den meisten Szenen. Demgegenüber hat Ildefonds Herwegen auf die Vita des h. Lambertus, des bekannten Bischofs und Märtyrers von Lüttich, hingewiesen und es glaubhaft gemacht, daß hier eine, wenn auch lückenhafte Darstellung aus der Vita des Lambertus gegeben sei[21]. Daß in Trier die Legende des im benachbarten Lütticher Sprengel so hoch verehrten Heiligen zur Darstellung kam, konnte nicht befremden[22].

1 2 3 Forts. Seite 623.

6 7

8 9 10

Fig. 433. Trier, Dom. Gemäldefries an den Chorschranken der Westapsis.

[21] Ildefons Herwegen, Der Gemäldefries an der Westapsis des Domes zu Trier: Zs. f. christliche Kunst XXV, 1912, S. 354, Taf. X.

[22] Vita S. Lamberti: Mabillon, Acta SS. ord. Bened. III, I, p. 69. — Acta SS. Sep. V., p. 574. — Acta SS. Belgii VI, p. 130. Die älteste Vita bei J. Demarteau, S. Théodard et S. Lambert, Vies anciennes, Publ. de la soc. des bibliophiles Liégeois XXX, p. 149. Die vita metrica publ. von J. Demarteau, Vie de S. Lambert écrite en vers par Hucbald de Saint-Amand: Bull. de l'inst. archéol. Liégeois XIII, p. 396, und von P. v. Winterfeld i. d. Mon. Germ. Poet. lat. IV, p. 141. — — Sechs weitere Viten von Bischof Stephan von Lüttich, den Canonicis Anselmus, Godescalcus, Nicolaus von Lüttich, von Aegidius Aureaevallensis, von Sigebertus Gemblacensis aufgeführt mit der ganzen Lit. i. d. Bibliotheca hagiographica latina Bolland. II, p. 699; Supplem. p. 185. Hierzu L. van der Essen, Etude critique et littéraire sur les

Die dargestellten Szenen sind nach ihm die folgenden:

1. Der Heilige erscheint als Diakon vor dem König Childerich II. in Maestricht.

2. Der Heilige wird von zwei anderen Bischöfen feierlich geweiht unter Assistenz und Zustimmung des Königs Childerich.

3. Der Heilige wäscht einer Reihe von Armen, die vor ihm sitzen, die Füße und trocknet dem Vordersten mit einem weißen Tuche das über das Wasserbecken ausgestreckte Bein ab, mit der rechten Hand reicht er gleichzeitig demselben vordersten Mann einen Laib Brot als Ausdruck seiner Mildtätigkeit.

4. Der Bischof Lambert wird von dem Nachfolger Childerichs, dem König Theuderich, verjagt; zwei Getreue folgen ihm in die Verbannung.

5. Nach sieben Jahren kehrt der Bischof mit seinen beiden Dienern zurück, hinter ihm schreitet ein Diakon, wohl der Träger der Botschaft, die den Heiligen im Auftrage des Königs zurückgerufen hat.

6. 7. Die beiden nächsten Szenen gehören zusammen und illustrieren eine Geschichte, die in der Vita s. Landradae uns berichtet ist[23]. Als die h. Landrada den Tod kommen fühlte, ließ sie den Bischof zu sich rufen, aber noch während dieser auf dem Wege war, starb die Jungfrau. Sie erscheint dann sofort dem Bischof nach ihrem Tode und bezeichnet den Ort, wo sie begraben zu sein wünscht. Es ist nicht ganz leicht, in diesen beiden Szenen eine Illustration der genannten Vorgänge zu sehen. Vor allem fällt es schwer, das Halbrund als den geöffneten Himmel anzusehen, der die Seele der Landrada aufnehmen soll. Es fehlt hier die direkte Beziehung zu dem Vorgang.

8. 9. 10. Die letzte Gruppe bringt das Martyrium des Heiligen. Die Feinde des Bischofs haben sich im Morgengrauen seiner Wohnung in Lüttich genähert, die hier durch eine architektonische Abbreviatur gekennzeichnet wird. Der Bischof wird von seinem Diener Baldoveus geweckt; er geht dann seinen Feinden im bischöflichen Ornat, die Hände anbetend oder bittflehend erhoben, entgegen und wird endlich knieend enthauptet. Wir hätten danach hier einen ikonographisch sehr merkwürdigen fast vollständigen Zyklus aus dem Leben des h. Lambert vor uns[24].

---

vitae des saints mérovingiens de l'ancienne Belgique, 1907, p. 20.

Vgl. über den h. Lambertus noch ausführlich mit Lit. CHEVALIER, Répertoire des sources hist. au moyen-âge. Bio-Bibliographie II, p. 2740. — J. F. X. WURTH, St. Lambert, patron des Liégeois, légende historique, Lüttich 1834. — O. J. THIMISTER, Le XII. centenaire de s. Lambert: Bull. de la soc. art. hist. de la dioc. de Liége X, 1896, p. 331. — W. DECHÊNE, Der h. Lambertus, sein Leben und seine Zeit, Paderborn 1896.

[23] Vita s. Landradae abb. Belisiensis auct. Theodorico abb. S. Trudonis: SURIUS, Vitae SS. IV, p. 135. — Acta SS. Jul. II, p. 623. — Die Miracula s. Landradae: Acta SS. Jul. II, p. 628. — Analecta Bolland. III, p. 202. — Vgl. Bibliotheca hagiographica latina Bolland. II, p. 703.

[24] Über die Darstellung des h. Lambertus vgl. im übrigen DETZEL, Christliche Ikonographie II, S. 475. — FR. WITTE verweist in einer Anmerkung zu dem Aufsatz von Ild. Herwegen auf die Darstellung der vita des h. Lambertus auf den Flügeln des Altars zu Affeln, Kreis Arnsberg (LUDORFF, Bau- und Kunstdenkmäler v. Westfalen, Kr. Arnsberg, Taf. 3. — MÜNZENBERGER-BEISSEL, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, S. 32). Vgl. auch GUÉRINEAU, Notice hist. sur le sujet de l'un des tableaux du musée représ. l'un des traits de la vie de s. Lambert: Mém. de la soc. statist. de Deux-Sèvres IV, 1839, p. 115.

4 5

Fig. 434. Trier, Dom. Gemäldefries im Anschluß an Fig. 433, 3.

WERDEN.

Ausmalung der Abteikirche.

Literatur.

Die Literatur zur Geschichte der Salvatorkirche ist schon oben S. 77 bei den Wandmalereien der Peterskirche angeführt. Vor allem kommen in Betracht:

H. Geck, Die Abteikirche zu Werden, Essen 1856. — Cremer, Die Stiftskirche zu Werden: Rombergs Zs. f. prakt. Baukunst 1853, S. 195. Taf. 27. — Stüler u. Lohde, Die Abteikirche zu Werden: Zs. f. Bauwesen VII, 1857, S. 163, 551, Bl. 20—25. — E. Wulff, Die Abteikirche zu Werden in ihren ältesten Teilen und die ursprüngliche Bemalung des neueren Teiles: Baudris Organ f. christliche Kunst XVI, 1866, S. 97, 121, 211, 234. Nachtrag ebenda XVII, 1867, S. 8. — Die Baugeschichte auf Grund der letzten Forschungen bei W. Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, S. 373ff. — Literatur bei Clemen, Kunstdenkmäler des Kr. Essen (Kunstdenkmäler der Rheinprovinz II, Heft 3) S. 80.

Über die letzte Instandsetzung: W. Jordan, Wiederherstellungsarbeiten an der ehemaligen Abteikirche in Werden a. d. Ruhr: Denkmalpflege IX, 1910, S. 65.

Baugeschichte.

Der erste Bau der ursprünglichen Abteikirche, der Salvatorkirche, die noch von dem h. Ludger begonnen war, ist erst im J. 875 von dem Erzbischof Willibert geweiht worden[1]. Die Feuersbrunst, die im J. 1119 das Kloster verheerte, hatte wohl auch schon diese älteste Kirche mitgenommen[2]; zwei weitere Brände, der eine unter dem Abt Gerhard von Grafschap (1228—1252)[3], der letzte im J. 1256,

Fig. 435. Werden, Abteikirche. Das System der Ausmalung.

[1] Niesert, Münsterisches Urkundenbuch II, S. 7. — Humann i. d. B. J. LXXXXIII, S. 101. — Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, S. 29: basilicam s. Liudgeri confessoris in Werthina ab ipso quidem primum inchoatam, sed a nepotibus suis . . . . constructam . . . . dedicavi. Das Datum 875 auch in dem ältesten Werdener Heberegister (Lacomblets Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins II, 1854, S. 228).

[2] Duden, Historia monasterii Werthinensis z. J. 1119 (Werdener Geschichtsquellen I, S. 62): Anno isto sub Ludberto abbate coenobium istud Werdinense totum igne concrematum est. Dieselbe Nachricht bei Gr. Overham § 327 p. 307: coenobium cum basilica prout primis episcopis fundatoribus constructa fuerat, conflagravit. Der Neubau erfolgte sofort unter dem Abte Berengorus (1120—1125). Sowohl in jener Nachricht über den Brand wie in der Aufzeichnung des Cod. Boruss. 578 fol. 21b der Kgl. Bibl. zu Berlin über den Neubau (. . . iterum orsus fuit coenobium igne consumptum reaedificare . . .) ist nur von einem Brand des Klosters die Rede, während Overham § 544 den Brand ausdrücklich die prima ecclesiae Werthinensis conflagratio nennt.

[3] Overham p. 273: basilica Werth. tristi incendio cum multo ornatu, sacra supellectile et nonnullis sacris lipsanis conflagrasse legitur. Es ist möglich, daß dieser Brand nur auf einer Verwechselung mit dem bald darauf unter dem J. 1256 berichteten beruht.

zerstörten sie völlig. Bei dem letzten Brande blieben nur der Westteil, die hier stehende ältere Peterskirche (vgl. darüber oben S. 78) und die Krypta erhalten[4]. Der Neubau erfolgte unter Abt Albero, Grafen von Tecklenburg; er nahm achtzehn Jahre in Anspruch: erst 1275 konnte die Kirche durch Albertus Magnus eingeweiht werden[5].

Das spätere Datum der Kirche erregt zunächst Zweifel und Bedenken. Der Bau ist gleichzeitig mit dem Chor der Abteikirche von Altenberg entstanden, fast ein Jahrzehnt nach der Grundsteinlegung des Kölner Domes begonnen — und noch in den Formen des Übergangsstiles, der sonst überall in den Rheinlanden um die Mitte des Jahrhunderts erloschen ist. An den überlieferten Daten ist aber nicht zu rütteln: so müssen wir in dem reich gegliederten Bau, der wohl im Raumgefühl, ganz und gar nicht aber in der Detaillierung der rheinischen Frühgotik angehört, die letzte glänzende Schöpfung des Übergangsstiles sehen, das Werk eines konservativen, von dem Wetterleuchten der neuen Zeit noch nicht berührten Architekten — und auch die malerische Dekoration, die natürlich gleichfalls nicht vor 1275 entstanden sein kann, steht unter dem gleichen Zeichen.

Das Innere der Kirche, das im 17. Jahrh. bei den verschiedenen Plünderungen schwer gelitten hatte, war unter dem Abt Ferdinand Freiherrn von Erwitte (1670—1706) mit einer neuen barocken Ausstattung versehen worden; gleichzeitig sind die letzten Reste der mittelalterlichen Ausmalung unter einer neuen Dekoration verschwunden, zum letztenmal wurde im J. 1811 das Innere überkalkt[6]. Bei dem Abschluß der Ausbesserung des Inneren unter der Leitung von Lassaux durch die Bauinspektoren Felderhoff und Oppermann in den J. 1848—49 erhielt die Kirche einen Anstrich von gelbem Ocker. Vorher waren aber schon reichliche Reste einer früheren Dekoration aufgedeckt worden. Erst in der letzten, dritten Restaurationsperiode unter Jordan wurde dann die Aufeinanderfolge der einzelnen Ausmalungen festgestellt.

Auf Grund der vor diesem Innenanstrich festgestellten Funde haben Stüler und Lohde schon im J. 1857 das System der ehemaligen Monumentaldekoration rekonstruiert[7]. Nach ihnen herrschte als leitende Farbe in der Dekoration Rot und Blau mit Gold vor, ersichtlich schon der frühgotischen Palette

[4] Duden z. J. 1256 (Werd. Geschichtsqu. I, S. 67): Sub isto Alberto abbate [1256] ecclesia Werthinensis cum ingenti ornatu igne penitus conflagrata est. Vgl. auch Bucelinus, Germania topo-chrono-stemmatographica sacra et profana II, p. 317. — A. Schuncken, Gesch. d. Reichsabtei Werden, Köln 1865, S. 106.

[5] Duden a. a. O. I, S. 67: ecclesia . . . pro cuius restitutione in celebri synodo Lugdunensi a. 1273 . . . summa industria . . . copiosas impetravit indulgentias [Albero abbas]. Completo denique et absoluto sumptuoso isto templi restituendi opere a. 1275 per Albertum Magnum episcopum Ratisbonensem tunc temporis Colonie apud praedicatores residentem consecrata est. — Bucelinus a. a. O. II, p. 317: Hic [Albero] caepit ecclesiam Salvatoris combustam iterum aedificare, quae completa est an. circiter XX. Tota nova basilicae structura a summo altari usque ad turrim s. Petri, structura vere basilicae in circuitu, id est, ad latera diversis quondam sacellis uti etiam supra inferiores utriusque lateris fornices, ubi nunc foris fabrefacta peristylii spectatur forma 9 choris Angelorum stipata, totidemque spiritibus caelestibus erectis altaribus, quorum adhuc quaedam supersunt, quaedam temporis lapsu collapsa sunt.

[6] Über die späteren Schicksale des Baues vgl. ausführlich Cremer, Die Stiftskirche zu Werden: Rombergs Zs. f. praktische Baukunst XIII, 1853, Sp. 195. — Stüler u. Lohde, Die Abteikirche zu Werden: Zs. f. Bauwesen VII, 1857, S. 163, 551. — Clemen, Die Kunstdenkmäler d. Kr. Essen S. 83. — Effmann, Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden I, S. 373 ff.

[7] Das System zeigt die farbige Tafel bei Stüler und Lohde i. d. Zs. f. Bauwesen 1857, S. 170, Bl. 23. So auch

Fig. 436. Werden, Abteikirche. Dekoration des Chores.

entnommen. Die Dienste waren blau und von goldenen Bändern spiralisch umwickelt gemalt. Die Kapitäle zeigten vergoldete Blätter auf rotem Grunde. Die Gewölberippen waren wie die Dienste blau, mit goldenen Bändern umwickelt oder mit goldenen Sternen besät. An den Gesimsen erschienen die Farben Rot, Blau und Gold. Die Triforienbögen zeigten gelbe Rankenverzierung mit abwechselnd grünen und roten Blättern. In der Vierung war über den Pendentifs der Kuppel ein Fries gemalt, der grün und violett gemaltes, palmettenähnliches Laubwerk auf rotem Grunde zeigte. Die Gewölbekappen und die Wände waren dazu gelblichweiß getüncht.

Fig. 437. Werden, Abteikirche. Erzengel in der Vierungskuppel.

Unter dieser von Stüler und Lohde wie von Wulff überlieferten Bemalung hat sich aber bei der letzten Restauration des Inneren im Anfang des 20. Jh. eine ältere Dekoration gefunden, die ersichtlich die ursprüngliche ist und noch die einfachen Akkorde der spätromanischen Zeit zeigt. Die Flächen waren weiß, das architektonische Gerüst, Pfeiler, Gurte, Scheidebögen, Rippen, stumpfgrau mit hellen Fugen. Die Bogenprofile in den Arkaden, an den Fenstern und Schildbögen wiesen mehrfarbige Musterungen auf. Die farbigen Gesimse zeigten aufgemalten Blätterschmuck, die Emporensäulen waren schwarz, die Kapitäle verschiedenfarbig gehalten, unter Vorwiegen von Grün und Gelb, jedoch ohne Vergoldung, die sich nur an den Schlußsteinen vorfand. Als besondere Bereicherungen kamen hinzu Ornamentfriese auf den Gurtbögen im Mittelschiff und geometrische Begleitfriese neben den Rippen im Chor, im Querschiff und in den Seitenschiffen.

Wulff i. Organ f. christl. Kunst XVI, S. 235. Vgl. dazu St. Beissel u. Fr. Stummel, Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen: Zs. f. christl. Kunst I, 1888, Sp. 167. — Clemen i. d. Kunstdenkmälern d. Kr. Essen S. 95.

Diese Dekoration, die auf den aus Tuffstein hergestellten überputzten Architekturteilen sicher nachzuweisen war, ist sicherlich die ursprüngliche; jene von Stüler und Lohde rekonstruierte war eine früh- oder hochgotische aus dem 14. Jh., die scheinbar bei der barocken Innendekoration der Abteikirche am Ende des 17. Jh. erneuert ward[8]. Mit Recht ist darum dieses einfache ältere System bei der letzten Restauration des Inneren zugrunde gelegt worden; der Maler *Anton Bardenhewer* hat die aufgefundenen alten Motive aufgenommen und durch verwandte ergänzt (Fig. 435 u. 436).

Reste der älteren Bemalung sind nur in der Vierung erhalten. Hier sind die Pendentifs mit den mächtigen Gestalten der vier Erzengel geschmückt, die wie riesenhafte Wächter in das Schiff herniederschauen und Scepter und Reichsäpfel in den Händen halten. Mit den ausgebreiteten Flügeln fügen sie sich geschickt in den dreieckigen Zwickel ein (Fig. 437). Die Malereien, die jetzt wieder ziemlich verblaßt sind und von Rissen zerschnitten werden, sind schon früher einmal restauriert worden, vielleicht während jener älteren Restaurationsperiode von 1848—49. Der Grund der Pendentifs ist hellgrün, die Einfassung geschieht durch einen roten und einen gelben Bortstreifen. Die Alba ist gelbweiß, die Dalmatika grün, die Stola rot-schwarz gestreift, der Chormantel rotbraun und blau gefüttert, die Flügel in drei Schichten weiß, gelb, blau gefärbt. Ersichtlich ist in der Gewandung manches mißverstanden: die über die Brust geschlagene Stola muß in den beiden über die Dalmatika herunterhängenden Enden sich fortsetzen. Doch ist in dem Duktus der Gewandung, zumal der lang über die Füße fallenden Alba noch das Nachklingen des spätestromanischen gebrochenen Stiles erkennbar[9]. In den Nischen der Vierung, von denen sich auf jeder Seite drei finden, sind Spuren von Standfiguren festgestellt, und zwar auf allen Seiten; doch waren zuletzt nur noch die Füße von ihnen erhalten. Nach Osten war die Madonna zwischen den hh. Ludgerus und Karl dem Großen angebracht.

---

[8] Jordan, der i. d. Denkmalpflege XII, 1910, S. 68, eingehend über die ältere einfache Bemalung und ihre Erneuerung handelt, ist der Ansicht, daß die blaugoldene Färbung erst aus der Barockzeit stamme. Das scheint zumal angesichts der von Stüler und Lohde mitgeteilten farbigen Aufnahme ausgeschlossen. Deutlich spricht hieraus das frühgotische Dekorationssystem. Mit ganz richtigem Empfinden haben Beissel und Stummel (Zs. f. christl. Kunst I, Sp. 167) dies auch dem der Sainte Chapelle in Paris gegenüber gestellt. Dieses früh- oder hochgotische System war dann scheinbar durch spätgotische Einzelfiguren auf den Vorderseiten der Pfeiler im Mittelschiff ergänzt worden. Das in dem Archiv der Pfarrkirche bewahrte Missale des Goswinus de Blankensteyn († 1457) gibt die dort befindlichen Bilder an: die hh. Antonius, Jodocus, Barbara, Ludgerus, Katharina, Maria Magdalena. Danach die Eintragung: In anno 1515 hae picturae per dealbationem ecclesiae deletae sunt. Es ist nicht gut anzunehmen, daß damals schon die ganze Kirche geweißt ward; kurz vorher, 1512, hatte der Hochchor seinen neuen Hochaltar erhalten (Clemen, Kunstdenkmäler S. 94, 95).

[9] Farbige Aufnahme von *G. Schoofs* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Danach Fig. 437. Diese Engel haben als Vorbilder gedient für die von *A. Bardenhewer* ausgeführten großen Einzelfiguren in den Pendentifs der Vierungskuppel von St. Andreas in Köln, die nicht alt sind.

BENDORF.

Ausmalung der evangelischen Kirche.

Literatur.

Dokumentierte Nachricht, den unter Koblenz gelegenen Flecken Bendorff betreffend, s. O. u. D. 1743. — DE LORENZI, Beiträge zur Geschichte sämtlicher Pfarreien der Dözese Trier II, S. 490. — v. STRAMBERG, Rheinischer Antiquarius 3. Abt. I, S. 420. — WEGELER, Kloster Laach, S. 117. — LEHFELDT, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Koblenz, S. 130. — KUGLER, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 215. — RENARD im Jahresbericht der Denkmalpflege d. Rheinprovinz XIII, 1908, S. 27. — Dasselbe als Beigabe zu den Bonner Jahrbüchern 108. — Stich von Junker und Dupuis aus dem J. 1776. — Farbige Aufnahmen von *Karl Volkhausen* im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

Bauliches.

Um das J. 1200 wurde die noch heute bestehende Kirche als eine von Engers abhängige Kapelle in dem Dorfe Bendorf gebaut. Bendorf gehörte seit 1093 zur Abtei Laach, die in ihren grundherrlichen Rechten durch ihre Vögte, die Grafen von Sayn, vertreten wurde. Die Kirche führte als Patron den hl. Medardus. Im J. 1204 wird für die fertige Kapelle durch den Grafen von Sayn, dessen Bruder, der Propst des Bonner Cassiusstiftes und zugleich Pfarrer von Engers war, sowie durch die Ritter Theoderich von Hadamar und Wypert Revenach, die die Kirche erbaut hatten, ein ständiger Vikar bestellt[1]. Um 1240 wurde die merkwürdige Doppelkapelle an der Südseite angebaut, das sogenannte Reichardsmünster, das bereits Formen des Übergangsstiles in der Portalbildung zeigt. In der Reformationszeit wurde Bendorf mit den Grafen von Sayn evangelisch; nur das Reichardsmünster wurde 1652 nach vielen Kämpfen den Katholiken zurückgegeben[2].

Die heutige eigentliche evangelische Kirche ist beinahe unberührt in dem ursprünglichen Zustande erhalten geblieben. Sie stellt eine einfache dreischiffige Pfeilerbasilika dar, die im Äußeren und Inneren alle Merkmale des spätromanischen gebundenen Stiles aufweist. In den Details und den schweren, massigen Verhältnissen steht der Bau noch ganz auf dem Boden der Kunst des 12. Jh.; der Übergangsstil kündigt sich noch nirgends an. Die Kirche ist eine dreischiffige Basilika mit zwei östlichen Flankierungstürmen, von denen aber nur der südliche zur Ausführung gekommen ist, im Äußeren mit geputzten Flächen, gegliedert durch Rundbogenfriese und Lisenen. Nur der Chor bringt eine reichere Ausbildung mit ornamentierten Gesimsen, vor allem einem besonders reich gegliederten Hauptgesims, und über den Fenstern der üblichen spätromanischen Plattengliederung. Im Inneren oblonge Pfeiler mit dreiviertel Diensten und schweren Wulstrippengewölben. Die Grundrißdisposition ist eine besonders klare, das Langhaus besteht aus zwei Jochen, denen im Seitenschiff je zwei Seitenschiffquadrate entsprechen, ganz in der Anordnung des gebundenen romanischen Systems.

[1] Bestätigung der Urkunde durch Erzbischof Johann von Trier am 6. März 1204: BAYER, GÖRZ u. ELTESTER, Mittelrheinisches Urkundenbuch II, S. 254. — GÖRZ, Mittelrheinische Regesten II, S. 269. — GÖRZ, Regesten der Erzbischöfe von Trier, S. 337.

[2] J. MARX, Geschichte des Erzstiftes Trier, 1859, IV, S. 193. — v. STRAMBERG, Rheinischer Antiquarius 3. Abt. I, S. 421.

Ausmalung.

Bei den Wiederherstellungsarbeiten im Inneren[3] fanden sich im J. 1907 die Spuren der ursprünglichen romanischen Ausmalung. Die Aufdeckung wurde dem Maler *Anton Bardenhewer* in Köln übertragen, der sie in der sorgfältigsten Weise durchführte. Das dekorative System war unter der späteren Tünche so gut erhalten, daß es mit nur ganz geringen Ergänzungen und Retuschen gehalten werden konnte. So gibt das Innere jetzt, im wesentlichen unberührt, die alte farbige Stimmung des Innenraumes wieder. Der farbige Akkord zeigt die Töne: Weiß für den Grund, Grau für die Architektur und Rot und Gelb — die einfachen Ockerfarben — für den ornamentalen und figürlichen Schmuck. Auch die Dekoration in der Apsis und am Triumphbogen behilft sich nur mit diesen einfachen Erdfarben. Im Chorhaus und in der Apsis herrscht ein kräftigeres Grau mit Rot und Gelb, das Langhaus bringt ein Grau, das etwas wärmer, ein wenig nach Weißgelb abgestimmt ist.

Der Grundton der Wandflächen und der Gewölbefelder war ein einfaches kaltes Weiß ohne alle Zutat von warmen Tönen und schon von Anfang an weich und etwas flaumig behandelt. Die Architekturteile zeigen die natürliche Farbe des Trachyts, aus dem sie bestehen, nur am Triumphbogen sind die Steine leicht überputzt bzw. geschlemmt. Die Kämpfer weisen die Töne: Rot (für die Platten), Gelb (für das Sima) auf; das kleine Plättchen dazwischen ist an den Stirnseiten in Blaugrau gesetzt. Über den vier Arkaden nach dem Mittelschiff zu finden sich breite ornamentierte Friese, eingefaßt durch gelbe und rote Bortstreifen. Das Ornamentmotiv wird gebildet durch eine Verbindung von Palmetten und Rosetten bzw. geometrischen Formen in Gelb und Rot auf schwarzem Grunde. In dem ersten Joch von Westen her ein einfaches großes Palmettenmuster mit weißen Tupfen in den oberen Zwickeln. Im zweiten Joch ein Muster von dreiteiligen großen Blättern in Rot, die zwischen sich große Rosetten nehmen: in grauem Rahmen eine gelbe vierblättrige Rose mit einem roten Punkt in der Mitte. Im dritten Joch ein Motiv, das aus einer aufsteigenden Palmette besteht, eingerahmt von einem Halbbogen, der in geometrisch gebrochenen Formen in der Gestalt eines Mäander-Ausschnittes dann das nächste Feld füllt. Im vierten Joch ein doppeltes Palmettenmotiv, das von einem geometrischen Zickzackmuster durchschnitten wird. Der die beiden Joche im Langhause trennende Gurt ist durch eine graue dünne Ranke mit roten und gelben Blättern auf schwarzem Grunde belebt. Die Einfassung wird durch gelbe und graue Bortstreifen gebildet. Im ersten Joch von Westen her zeigen die Rippen im Mittelschiff eine Dekoration durch rote und gelbe Bänder. Auf dem Schildbogen ist dieser Wechsel von Rot und Gelb in der Form des Steinschnittes gegeben. Im ersten Joch sind die Rundstäbe der Rippen in der Mitte durch eine gelbe Ranke auf Schwarz belebt, daneben ein breiter roter Streifen. Die Zwickel sind hier nach den Rippen zu durch rote Zickzackmuster eingefaßt. Um die Schlußsteine windet sich in beiden Jochen ein reiches Blattmuster, bestehend in großen gelben Blumen, die zwischen den Rippen aus dem Schlußstein herauswachsen. Die inneren Blätter sind rot; in ihnen findet sich wieder eine breite Blüte. Im zweiten Joch ist diese innere Blüte gelb gefärbt und entwickelt sich zu einem menschlichen Kopfe. Das Motiv erscheint als eine bescheidene Vorbereitung jenes reicheren Dekors, wie er sich später im Mittelschiff des Domes zu Limburg findet. Unter den Fenstern im Obergaden läuft ein schmaler Mäander hin, von roten und gelben Bortstreifen eingefaßt, die geometrische Zeichnung selbst in Rot und Gelb auf Schwarz.

Die Stirnwand über dem Triumphbogen ist zunächst belebt durch ein den Triumphbogen einfassendes schmales Palmettenmuster. Über den Keilsteinen des Bogens befindet sich ein gelber Bortstreifen, darüber eine Palmettenzeichnung in Weiß mit roten Tupfen. Die Fläche der Stirnwand ist selbst weiß, die Einfassung grau mit einem leisen Stich nach Blau. In der Mitte dieses Feldes erscheint, auf dem Regenbogen sitzend, die Gestalt Christi en face, beide Hände nach vorn geöffnet, zur Seite erhoben, in gelblichem Gewande. Über die linke Schulter fällt ein reich gefalteter rötlicher Mantel, der über beide Kniee gelegt ist. Zur Seite sind zwei Engelsfiguren erhalten, die in bewegter Haltung schreitend der Mitte zugekehrt sind.

---

[3] Über die Restauration der Kirche, die unter der Leitung des Architekten Ehrhardt Müller in Coblenz mit einem Gesamtaufwand von 21 000 M. durchgeführt wird (für reine Instandsetzungsarbeiten) mit einer Unterstützung der rheinischen Provinzialverwaltung in der Höhe von 5000 M., vgl. den Jahresbericht 1908, S. 29. Die Wiederherstellung der Malereien verlangte einen Kostenaufwand von 4000 M.

Beide sind lang gewandet mit abstehenden Flügeln. Der Engel zur Linken hält ein großes Kreuz, der zur Rechten den Stab mit dem Schwamm. Auch hier sind die Gewandfarben Gelb und Rot. Von weiteren Figuren finden sich nur Andeutungen. Eine Gestalt stellte angeblich einen hl. Bischof dar, die Figuren konnten nicht erhalten und nicht ergänzt werden; sie sind jetzt verschwunden.

Fig. 438. Bendorf. Das Innere der evangelischen Pfarrkirche.

Das Chorhaus ist etwas reicher dekoriert. In den Gewölben sind die Rippen rot gehalten mit gelben Bortstreifen. Der Grund der Kappen ist ein flaumiges wolkiges Grau, das durch große Sterne in einer eigenartigen und feinen Weise belebt ist. Nach Osten und Westen sind große, fünfzackige Sterne mit roten Punkten in der Mitte ausgestreut, in den beiden übrigen Kappen rote und gelbe fünfblättrige Rosen mit einem gelben Tupf in der Mitte. Die Schildbogen sind in Rotbraun gehalten, die Kapitäle in Farbe modelliert rot und gelb. Zwischen den Kapitälen läuft an der Wand ein Fries hin mit einem Motiv wie in dem ersten Joch des Langhauses von Osten her.

In der Apsis findet sich ein noch reicherer Schmuck. Die Architektur des Sockels ist hier rot mit weißen Fugen gehalten. Die großen unteren fünf Nischen zeigen jetzt nur einen grauen Fond und sind leer. Sie waren wohl ursprünglich auch in irgend einer Weise gefüllt. Die Bogen sind rot eingefaßt. Auf den roten Grund sind weiße Fugen gemalt, die oben sich zu einem Rundbogenfries vereinigen. Das ist ein in den Rheinlanden besonders heimisches Motiv, das ähnlich später in Niedermendig und in Nideggen wiederkehrt. Über diesem Rundbogenfries ist der plastische Klötzchenfries gelb gefärbt. Die Apsidenfenster sind durch Rundstäbe eingerahmt, die wieder jenes derbe

marmorierte Muster in Gelb auf Schwarz-Rot-Braun zeigen. Der über die großen Apsidenfenster oben herumgeführte Rundbogenfries ist an den Stirnseiten gelb gehalten, darüber eine schwarze Zeichnung. Als Abschluß endlich noch ein gelber Fries mit schwarzen Rosen. Die Concha ist nach oben eingefaßt durch einen breiten ornamentalen Palmettenfries in Schwarz und Weiß. Die Halbkuppel bringt die übliche figürliche Darstellung: den thronenden Christus in der Mandorla zwischen den Evangelistensymbolen. Der Grund ist hier nur Grau mit einem leisen Stich in Blau. Es ist fraglich, ob hier die sonst ganz allgemein im westlichen Deutschland übliche Farbe Blau gewählt war; sichere Spuren haben sich nicht gefunden. Es ist nicht unmöglich, daß man eben ganz auf das Blau verzichtet hat, um den einfachen Akkord nicht zu durchbrechen. Die Mandorla zeigt die Farben Rot-Gelb-Weiß. Auf einem architektonischen Thron mit hoher Seiten- und gebogener Rücklehne, die mit Knäufen versehen ist, sitzt Christus steif in Vorderansicht, die rechte Hand segnend erhoben, in der Linken auf dem Schoße das Buch haltend. Die Zeichnung ist ziemlich derb, vor allem die Füße sind sehr groß, die Färbung auch hier gelb und rot. Der Kreuznimbus ist rot mit gelbem Kreuz; Haare und Bart zeigen den gelben Ton, das Untergewand ist hellgrau, der Mantel, der über die linke Schulter und über beide Kniee geschlagen ist, ist rot mit gelbem Umschlagfutter. Zur Seite sind, die Zwickel gut ausfüllend, die vier Evangelistensymbole angeordnet: links Engel und Löwe, rechts Adler und Stier. Der Engel, der knieend dargestellt ist, beide Hände anbetend nach innen erhoben, war ganz erhalten, die übrigen Symbole mehr zerstört. Jedes der Symbole steht auf einer stilisierten Wolke[4].

Die ganze dekorative Ausstattung ist wohl sicher im unmittelbaren Anschluß an die Fertigstellung der Kirche, also noch im ersten Jahrzehnt des 13. Jh. entstanden. Das ganze dekorative System ist ein höchst interessantes in dem konsequenten Verzicht auf Lokalfarbe und lediglich mit der Durchführung des einfachen, aber gerade in dieser Selbstbeschränkung doppelt wirkungsvollen Akkords. So bildet dieses System neben der unruhigen und bunten alten Ausmalung von Andernach und neben der klaren, aber allzu kräftigen und harten Dekoration von Boppard in ihrer bewußten Einfachheit ein wichtiges Zwischenglied. Die figürlichen Darstellungen sind dagegen erst in der zweiten Hälfte des 13. Jh. hinzugefügt worden. Die Dekoration des Stirnbogens über dem Triumphbogen zeigt eine andere Hand als die der Concha. Die Malereien über dem Triumphbogen sind lebendiger, in der Gewandung besser und freier als die große, schwere Christusfigur in der Apsis.

Die Malerei in der Apsis gibt wie die noch zu erwähnenden Apostelbilder auf den Chorschranken von St. Ursula in Köln eine Umbildung der romanischen Komposition unter dem sich schon geltend machenden Eindruck gotischen Formempfindens und zeigt so einen seltsamen Mischstil.

[4] Außer diesen spätroman. Malereien fanden sich i. d. Chore noch Reste von spätgotischen Dekorationen. Das spätgotische steinerne Sakramentshäuschen war ganz bemalt; im Bogenfeld kamen ein Christuskopf und die Jahreszahl 1529 zum Vorschein.

Fig. 439. Bendorf. Apsidenmalerei in der katholischen Pfarrkirche.

Fig. 440. Nunkirche. Bemalung des Gewölbes der Turmhalle.

SARGENROTH.

Wandmalereien in der Nunkirche.

Die Nunkirche ist ein einsam vor dem Hunsrückdorf Sargenroth gelegenes Bauwerk, über dessen Entstehung keine sicheren Quellen vorliegen[1]. Die ursprünglich dem h. Rochus geweihte (vielleicht mit einem Leprosenhaus verbundene?) Kirche besteht aus einem derben romanischen Turm des 12. Jh. und einem ursprünglich gotischen, aber im 18. Jh. umgebauten Langhaus.

Die Turmhalle ist durch ein schweres Gratgewölbe geschlossen. Nach dem Kirchenraum hin öffnet sich die Halle mit einem großen Rundbogen, der auf beiden Seiten auf einem einfachen und wuchtigen Kämpfer aufsitzt. Der Innenraum hat schon in der zweiten Hälfte des 13. Jh. an Stelle der ursprünglich sicher kleineren Fenster zwei große frühgotische Öffnungen erhalten. Die Bemalung hat sich dann den vorhandenen Wandflächen angeschlossen. Die Malerei ist vielleicht erst am Ende des 13. Jh. ausgeführt worden, aber von einem ländlichen und zurückgebliebenen Maler, der von der neuen Entwicklung kaum berührt worden ist; so ist hier doch noch im wesentlichen eine romanische Dekoration zu erblicken. Romanisch ist vor allem alles Ornamentale und der Farbenakkord, der auf rot und gelb gestimmt ist. An dem Eingangsbogen ist die Architektur in hellem Rot gehalten, der geputzte Bogen ist abwechselnd mit hellroten, gelben und dunkelroten Keilsteinen bemalt, die durch weiße Fugen getrennt sind; dann folgt ein breites Band mit einem derben marmorierten Muster und nach zwei roten Bortstreifen ein breiter äußerer Saum, der eine verblichene fortlaufende romanische Ranke zeigt (Tafelband Taf. 60 u. Fig. 441)[2].

[1] Vgl. v. Stramberg, Rheinischer Antiquarius 2. Abt., VI, S. 443. — Back, Die evangelische Kirche in den Ländern an der Nahe I, S. 1. — Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Coblenz S. 667. — J. F. A. E. Hardt, Chronik u. Statistik d. Kr. Simmern, Coblenz 1865, S. 29. — Clemen i. d. Jahresbericht d. rheinischen Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege VI, 1901, S. 42. — F. W. Bredt i. d. Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz III, 1909, S. 174. — Über die Wandmalereien Köln. Volkszeitung v. 9. Juni 1896 Nr. 395.

[2] Farbige Kopie v. J. 1896 von Wilhelm Batzem im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz.

An dem Gewölbe ist der thronende Christus zwischen den Evangelisten dargestellt; da für den Christus nur der schmale Raum zwischen der Mitte des Gewölbes und dem Scheitel eines Schildbogens zur Verfügung blieb, ist die Figur des Salvators wunderlich gedrückt und kleinlich behandelt, während die Evangelisten, die die Köpfe ihrer Symbole tragen, den ganzen Gewölbezwickel füllen. Christus sitzt in einer gelbrot geränderten Mandorla steif en face, hält in der Linken das geöffnete Buch, während die Rechte mit zwei Fingern segnend erhoben ist. Die Mandorla wird von den Evangelisten Markus und Lukas gehalten. Der Stierkopf des Lukas ist wohl konserviert, der Löwenkopf des Markus ist durch den abgefallenen Putz zerstört. Aus den gegenüberstehenden Ecken recken sich noch mächtiger und großartiger die Gestalten des Matthäus und Johannes heraus mit dem Engelshaupt und dem Adlerkopf geschmückt. Die Zeichnung ist gelbbraun, die Mäntel und auch die Flügel sind rotbraun und leicht modelliert.

An den drei Wänden zieht sich dann eine Darstellung des Jüngsten Gerichtes hin, und zwar so, daß unmittelbar unterhalb der Mandorla mit dem Salvator zwei fliegende Engel Platz gefunden haben, die große Spruchbänder halten, der eine zur Linken auch eine Tafel. In den beiden entsprechenden Lünetten der Wandfelder ist die Auferstehung der Toten dargestellt, die hier aus ihren kistenartigen Särgen sich anbetend erheben. Ein horizontaler gelbroter Streifen schließt diese obere Bildreihe ab. Es folgt die Hauptszene der Wand, unten wieder mit gelbroten Bortstreifen eingerahmt, die eine Darstellung des Zuges der Begnadeten und der Verdammten gibt. Neben den mittleren großen Fenstern zur Linken eine Reihe der Begnadeten in anbetender Haltung, sichtbar zur Linken Heilige mit Nimben, in der Mitte eine Figur, die scheinbar eine Königin darstellt. Die Gruppe am äußeren linken Rande, die dem Innern der Hölle entsprach, wird das Himmelstor gezeigt haben, das man in dem großen roten Fleck rechts erblicken darf, daneben in der scheinbar sitzenden Gestalt darf vielleicht Abraham, der Seelenwäger, gesehen werden.

Auch an der entsprechenden rechten Seite und am besten erhalten ist die Hölle dargestellt. Zunächst der Zug der Verdammten, die durch eine schwere, aus großen Gliedern bestehende Kette umspannt sind, zwei nackte Teufel haben die Kettenenden über die Schulter genommen und schleppen die ganze Menge dem Höllenfeuer zu. Am äußeren Rande, aber umschlungen von der Kette, ist ein Bischof mit Mitra und Pedum sichtbar, der mit der rechten Hand nach der Mitra greift, neben ihm scheinbar ein Mönch, der gleichfalls mit der Linken sich an das Haupt faßt, wohl der Ausdruck des Schmerzes oder des Schreckens; vor ihm kniet oder kauert sich zusammen eine ganz bekleidete, langhaarige Gestalt. An der Spitze der Verdammten erscheinen eine Reihe von Juden, an ihren charakteristischen Spitzhüten erkennbar. Auf der anderen Seite des Fensters sitzt zunächst an einer romanischen Säule, wieder mit einer riesigen Kette gefesselt, eine nackte Gestalt mit tierischem Kopfe, die Hände über den Schoß wieder gefesselt, Flammen schlagen zu ihr empor, mit den gebundenen Händen drückt sie eine kleine nackte Figur an sich. Rechts davon ist ein großer gelber Kessel sichtbar, der mitten im Feuer steht, aus dem Flammen emporschlagen, zwei rote Teufel mit Bockshörnern und Tierschwänzen werfen nackte Verdammte, die sie wie Gepäckstücke über die Schultern geworfen haben, in den Kessel.

Fig. 441. Nunkirche. Bemalung der Wände der Turmhalle.

NIDEGGEN.

Wandmalereien in der Pfarrkirche.

Literatur.

Schannat-Baersch, Eiflia illustrata III, I, I, S. 13, 573. — Aegidius Müller, Beiträge zur Geschichte des Herzogtums Jülich, bei J. F. Martin Aschenbroich, Geschichte der alten Jülichschen Residenz Nideggen, Bochum 1867. — Dasselbe unter dem Titel: Martin Aschenbroich, Geschichte des Schlosses und der Stadt Nideggen im alten Herzogtum Jülich, 2. Aufl., herausgegeben v. W. Wölk, Düren 1907. — Katzfey, Geschichte der Stadt Münstereifel II, S. 134. — Graf W. Mirbach, Zur Territorialgeschichte des Herzogtums Jülich I, S. 14. — Binterim und Mooren, Die alte und die neue Erzdiözese Cöln I, S. 367; II, S. 205. — Fabricius, Text zum geschichtlichen Atlas der Rheinprovinz V, 1, S. 227. — Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins I, S. 74; II, S. 349; XI, S. 101, 139; XXV, S. 88, 110, 114. — Zs. d. Berg. Geschichtsvereins XV, S. 102, 171; XXVIII, S. 163, 167; XXIX, S. 276. — Organ f. christl. Kunst XVI, S. 73. — Arntz i. d. Jahresber. d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege i. d. Rheinprov. IV, S. 20. Dasselbe in den Bonner Jahrbüchern 105, S. 206. — Ausführlich P. Hartmann u. E. Renard, Die Kunstdenkmäler d. Kreises Düren, S. 220.

Fig. 442. Nideggen. Dekoratives System i. d. kathol. Pfarrkirche.

Aufnahme der Wandmalereien im Zustand vor der Wiederherstellung (Photographie übermalt) und farbige Aufnahmen der Malereien nach der Restauration von *Wilh. Batzem* (3 Blatt) sowie Photographien im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz. Clemen, Aufdeckung u. Wiederherstellung der Wandmalereien i. d. kathol. Pfarrkirche zu Nideggen: Jahresbericht d. Provinzialkommission V, S. 56. Dasselbe i. d. Bonner Jahrbüchern 106, S. 174. — Kunstchronik N. F. IX, S. 508. — Rheinische Geschichtsblätter IV, S. 223. — Abb. bei Springer, Handbuch der Kunstgeschichte[8] II, S. 240. — Über die Ausmalung Kunstdenkmäler d. Kr. Düren S. 228.

Baugeschichte.

Über die Entstehung der dem h. Johannes Bapt. gewidmeten Kirche zu Nideggen haben wir keine bestimmten Nachrichten. Der Bau ist als Emporenkirche begonnen und offenbar von Anfang an auf Wölbung berechnet gewesen, doch ist die Wölbung wohl nie zur Ausführung gekommen. Die Baugeschichte bringt manche Rätsel. Die Kapitäle im südlichen Seitenschiff zeigen zum Teil ganz primitive und archaische Formen, während die späteren, ihnen in den Dimensionen gleichenden schon die Form des Übergangsstiles tragen. Die Kirche scheint danach doch nicht aus einem Guß entstanden zu sein.

Im J. 1219 schenkt Graf Wilhelm III. von Jülich die Kirchen in Nideggen und Siersdorf dem deutschen Orden als unveräußerliches Eigentum[1]. Diese Schenkung scheint den Abschluß der Bauperiode zu bezeichnen. Die späteren architektonischen Details würden damit wohl zusammengehen. Zwischen 1270 und 1280 ist dann die Kirche in den Besitz des Johanniterordens übergegangen. Im J. 1282 schenken die Gräfin Riccarda von Jülich und ihr Sohn Walram das Patronat der Kirche und die Kollatur der beiden von der Stadt Aachen in Nideggen zu errichtenden Sühnealtäre diesem Orden[2]. Als im J. 1332 Graf Wilhelm von Jülich die Absicht hegt, die Kirche zur Kollegiatkirche zu machen — eine Absicht, die nicht zur Ausführung kam —, heißt es, daß sie sich seit etwa 60 Jahren im Besitz des Johanniterordens befinde[3].

Im J. 1898 ist nach Plänen des Münsterbaumeisters *L. Arntz* von Straßburg eine umfassende Wiederherstellung des Baues durchgeführt worden, wobei das Mittelschiff eine massive Wölbung erhielt[4]. Bei dieser Gelegenheit wurde im Chor die alte Ausmalung aufgedeckt, die noch im selben Jahr durch *Wilhelm Batzem* wiederhergestellt ward. Die Dekoration des Langhauses wurde erst im J. 1900 durch *Anton Bardenhewer* erneuert.

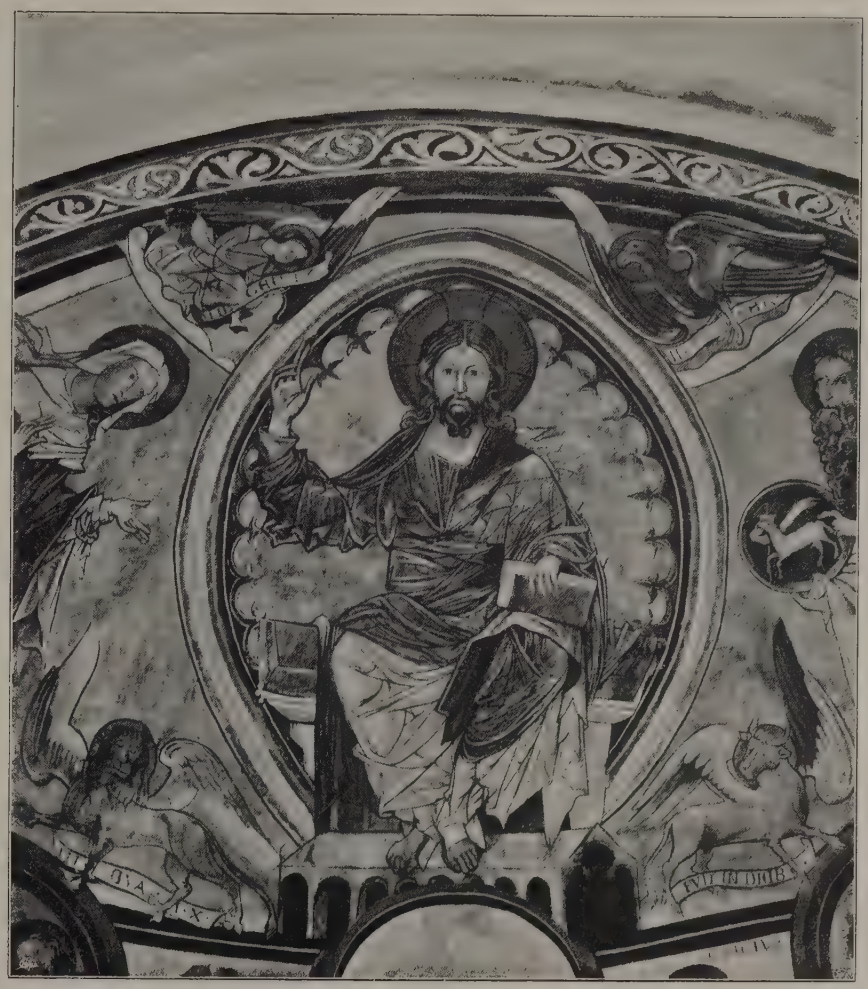


Fig 443. Nideggen. Der thronende Christus.

Ausmalung.

Die dekorative Ausmalung des Langhauses stammt wohl aus der Zeit unmittelbar nach der Fertigstellung aus dem dritten Jahrzehnt des 13. Jh. Für die Wandfläche ist im Langhaus ein weißlicher Ton mit einem kleinen Stich ins Rötliche gewählt. Die Pfeiler und die Bogen sind in stumpfem Braunrot gequadert und mit weißen, regelmäßigen Fugen bemalt. Die Bogen zeigen eine doppelte Einfassung durch eine fortlaufende Reihe von kleinen Arkadenbogen in Weiß auf Dunkelrot, ein höchst reizvolles Motiv, das auch in den Kirchen zu Niedermendig und in Bendorf vorkommt (s. o. S. 629). In dem Seitenschiff sind nur die Gewölbe und die

[1] Lacomblet, Niederrhein. Urkundenbuch II, Nr. 82, 132, 186.

[2] C. J. Kremer, Akademische Beiträge zur Gülch- u. Bergischen Geschichte III, S. 74.

[3] Sauerland, Vatikanische Regesten zur rheinischen Geschichte II, Nr. 2143. Vgl. Kunstd. d. Kr. Düren S. 221.

[4] Vgl. den Bericht von Arntz i. d. Jahresberichten d. rhein. Provinzialkommission IV, S. 20.

Schildbogen durch einfache braunrote Linien und Reihen von Punkten markiert. Zwischen 1270 und 1280 ist dann wohl die Ausmalung des Chorhauses vorgenommen worden. Der h. Johannes d. Täufer ist nicht nur als Fürbitter, sondern zugleich als Patron abgebildet — und die Kirche ist erst in diesem Jahrzehnt an den Johanniterorden übergegangen. Gleichzeitig sind dann in den Zwickeln über den Feldern eine Reihe von großen Heiligenfiguren hinzugekommen, die aber schon im 15. Jh. zum Teil übermalt worden sind. Auf dem östlichen Pfeiler der Nordseite nach dem Mittelschiff hin ist die große, nur noch schwer zu erkennende Figur eines männlichen Heiligen unter einem kleeblattförmigen Abschluß sichtbar. Der westliche Pfeiler der Südseite zeigt gegen das Mittelschiff eine Gruppe von drei Heiligen und nach Westen einen heiligen Sebastianus, handwerksmäßige Arbeiten des 15. Jh. Aus der gleichen Zeit stammen die Reste von einzelnen Figuren, darunter einen heiligen Christophorus, in dem Ostjoch des südlichen Seitenschiffes, die auf einem Grund von schablonierten Rosetten stehen.

Fig. 444. Nideggen. Die fürbittende Maria in der Apsis.

Die Malerei in der Hauptapsis umfaßt die eigentliche Halbkuppel und die Wandfläche zwischen den drei Feldern einschließlich der beiden äußeren Fensterwandungen. Die Fenster sind je mit einem breiten schwarzen Strich umzogen, der sich auch in das obere Bildfeld hineinzieht. Im übrigen sind zur Abtrennung der einzelnen Felder breite rote und ockergelbe Streifen benutzt, die durch weiße Linien getrennt sind, nur in der Koncha selbst zeigt der Fond den üblichen blauen Ton; in den unteren Feldern ist dieser Ton schmutzig graugelb. Es wird damit, obwohl die Malerei der unteren Fläche unmittelbar an das Kuppelgemälde stößt, doch eine deutliche Heraushebung des letzteren erzielt. Die äußere Umrahmung bildet eine dreiblättrige Ranke, deren stark ausgezahnte Blätter wechselnd auf grünlich gelbem und braunrotem Grunde stehen (Taf. XLI).

Die Koncha selbst wird zunächst von dem mächtigen Bilde des thronenden Salvators in der Mandorla, umgeben von den vier Evangelistensymbolen und assistiert von Maria und Johannes dem Täufer, eingenommen. Die Mandorla füllt den ganzen mittleren Teil aus; sie zeigt die Farben des Regenbogens und ist im Inneren von einem in Lilien endenden Rundbogenfries begleitet. Auf einer niederen Bank, auf der ein flaches grellgrünes Kissen liegt, und über die ein rotbraunes Laken geworfen ist, sitzt Christus, die eng

zusammengestellten Füße auf eine Bank gestützt, die in der perspektivischen Seitenansicht fast wie das Modell einer einschiffigen Kirche mit Satteldach erscheint. Die Linke des Salvators hält auf dem linken Knie ein geschlossenes Buch, die Rechte ist weit ausgreifend segnend erhoben. Das in engen, feinen und unruhigen Fältelungen um den Körper gelegte Untergewand ist weiß; darüber liegt ein Obergewand, das zwischen gelblich und hellgraubraun schwankt mit aufgesetzten weißen Lichtern. Um die Schultern ist dann ein grauroter Mantel geworfen, der die linke Schulter und den linken Oberarm ganz deckt und von hinten um die Mitte des Leibes gelegt ist. Die wohl an sich schon etwas unklare Zeichnung der Gewandung ist durch die Restauration nicht deutlicher geworden. Die vier Evangelistensymbole sind so angeordnet, daß sie die äußeren Zwickel füllen, oben Engel und Adler, unten Löwe und Stier; sie halten Spruchbänder mit den Anfangsworten der Evangelien (Fig. 443).

Während die Evangelistensymbole verhältnismäßig kleiner und untergeordnet erscheinen, erheben sich ganz mächtig und den Rahmen bedeutend füllend zur Seite die gewaltigen Gestalten der Maria und Johannes des Täufers. Die beiden Fürbitter sind in lebhafter Gebärdensprache der Mitte zugewendet; Maria trägt eine weiße Alba, einen rotbraunen Mantel und einen weißen Schleier, der um die Schultern gelegt, über das Haupt gezogen ist und in reicher zipfliger Fältelung hinter ihrem Rücken bis fast auf den Boden heruntersinkt (Fig. 444). Ihr gegenüber auf der anderen Seite die hagere Gestalt Johannes des Täufers, dessen Erscheinung durch den übergroßen Kopf mit der mächtigen Habichtsnase, dem wallenden gebleichten, blonden Mosesbart und den lang auf die Schultern fallenden ungeschnittenen Locken nur gesteigert wird; er trägt ein weißes Untergewand, darüber einen weißen, aber rotgefütterten Mantel,

Fig. 445. Nideggen. Der fürbittende Johannes der Täufer in der Apsis.

der in starken zackigen Falten auf der Rückseite von der Figur absteht und von dem rechten Arme herunterfällt; dieser rechte Arm hat unter dem Mantel ein Medaillon gefaßt mit der Darstellung des Lammes Christi, die Linke weist mit dem großen ausgestreckten Zeigefinger auf das Lamm hin (Fig. 445).

Das Gemälde war im allgemeinen gut erhalten; von der rechten Backe der Maria ging bis zur rechten Hand eine große ausgefallene Putzstelle herunter und eine zweite längere Putzstelle auf den Rücken der Johannesfigur. Leider war der Kopf des Salvators fast ganz zerstört; hier war der Putz fast völlig abgefallen, und von dieser Putzstelle zogen sich zwei große Sprünge, der eine quer durch die Mitte der Mandorla nach dem Scheitel des mittleren Fensters, der andere über den rechten Arm und das Löwen-

Fig. 446. Nideggen. Zwei heilige Ritter.

Fig. 447. Der heilige Abt Wilhelm von Vercelli.

symbol herab. Von dem Kopf Christi waren nur die äußeren Umrißlinien als Anhaltspunkte gegeben. Der jetzige Kopf ist neu und weniger rassig als die beiden anderen Köpfe. Der Restaurator hat die Gewandmotive ersichtlich nicht überall verstanden.

Auf den Feldern zwischen den Pfeilern unterhalb der Concha befinden sich zunächst vier große Einzelgestalten von ritterlichen Heiligen, der dritte mit einer mützenartigen Krone versehen, die übrigen barhäuptig, alle in eng anliegenden Panzerhemden, geschlitztem rotem Waffenrock, hohem, mit Kapuze versehenem weißlichem Mantel; sie sind bewaffnet mit Schwert und langem Schild (Fig. 446). Das äußerste Feld nach rechts zeigt den h. Wilhelm von Vercelli in starrer Frontansicht in einen rotbraunen, am unteren Rande weiß gesäumten Mantel gehüllt, der die Gestalt ganz verbirgt. Die Linke hält ein grünes Tuch, die Rechte ist mit einer halb abwehrenden Bewegung erhoben; um ihn eine Reihe von kleineren Gestalten, von Bittflehenden und Bettlern, zur Linken vier, zur Rechten fünf, die Vorderen knieend, der zur Rechten auf Krücken gestützt, alle mit der lebhaftesten Bewegung gestikulierend, nach ihm die Hände erhebend.

Eine Gestalt rauft sich ersichtlich die Haare, die oberste links greift mit einer großartigen Bewegung des Schmerzes mit der Linken nach dem zurückgeworfenen Kopf.

Die Innenlaibungen der beiden äußeren Fenster sind auf weißlichem Grunde mit je zwei großen weiblichen Heiligengestalten geschmückt, von denen jedesmal eine gekrönt ist, die andere barhäuptig und nur mit einer Märtyrerpalme ausgezeichnet; die Gewandung ist weißlich, daneben grün und rot; die Farben wechseln innerhalb der einzelnen Felder[5]. Es sind wohl die heiligen Frauen der Allerheiligenlitanei, Agatha, Lucia, Agnes, Cäcilia, Katharina, Anastasia, nur zwei durch Schwert und Buch besonders hervorgehoben. Die seltene Darstellung des h. Abtes Wilhelm von Vercelli ist hier angebracht, weil der Heilige der Namenspatron der Grafen von Jülich ist.

Die dargestellten ritterlichen Heiligen sind ebensowenig bezeichnet wie die übrigen, nur über dem Äußeren rechts befindet sich der Rest einer Inschrift .... ENCIUS, wohl zu ergänzen als Florentius,

Fig. 448. Nideggen. Die klugen und törichten Jungfrauen.

danach müßte die mittlere Gestalt wohl Cassius sein und das äußere Paar zur Linken wäre als die Heiligen Gereon, Gregorius oder Mauritius, Viktor oder andere Glieder der thebäischen Legion anzusprechen. Die Heiligen selbst sind nicht weiter bezeichnet.

Zu dieser Malerei gehört auf der Rückseite des Triumphbogens auf dem schmalen, zwischen zwei konzentrischen Kreisen sich bewegenden Feld noch die sehr merkwürdige Darstellung der klugen und törichten Jungfrauen (Fig. 448). Der Fond ist hier wieder weißlich, der Rahmen durch braunrot schmutzig gelbe Streifen gebildet. Auf der linken Seite steigen nach oben auf die fünf klugen Jungfrauen, alle ihre Lampen in der üblichen Art aufrecht mit sichtlichem Stolz in den Händen tragend. Die törichten Jungfrauen in den charakteristischen schlaffen, müden und gebrochenen Haltungen füllen die rechte

[5] Im 1. Fenster links (nördlich) l. weibliche Heilige in hellgrünem Gewand, rotem, über die r. Schulter geworfenem Mantel, langen, fließenden Locken, i. d. r. Hand Palme, i. d. l. Buch. R. weibliche Heilige mit Krone, in rotem Gewand, grünem, auf der Brust durch runde Spange geheftetem Mantel, i. d. r. Hand unter dem Mantel ein Buch haltend.

Im 2. Fenster rechts (südlich) l. weibliche Heilige in rötlichem Kleid, grünem, um beide Schultern geschlagenem Mantel, i. d. l. Hand eine Palme, die r. erhoben. R. weibliche Heilige mit Krone, in hellgrünem Kleid, dunkelrotem Mantel über die l. Schulter; die L. hält unter dem Mantel ein Buch, die R. gesenkt ein Schwert.

Seite des Bogens, sie haben die leeren Lampen gesenkt. Die Figuren tragen lang anliegende, um die Hüften eng gegürtete, die Füße zumeist deckende Gewänder und darüber lange, lose, über die Schultern hängende Mäntel; die Töne sind Schwarz, Grau, Weißlich, Weißlich-Blau, schmutzig gelber Ocker, Hellrot und Dunkelrotbraun. Die Haare sind zumeist in hellem schmutzigem Gelb gehalten. Noch stärker als bei den Figuren in der Koncha macht sich hier schon der gotische Duktus bemerklich. Die äußere aufrechte Jungfrau zur Rechten würde man nach der ausgebogenen Hüfte wohl ein Menschenalter später anzusetzen geneigt sein, trotzdem zeigt sie ersichtlich die gleiche Behandlung wie die begleitenden Gestalten auf dem Bilde des Heiligen Wilhelm gegenüber, nur um weniges reicher entwickelt. Dieses ganze Gemälde des romanischen Barock mit seinem kraftvollen und zugleich wilden Temperament ist eben gleichzeitig auch schon von gotischen Formanschauungen durchsetzt; es zeigt das letzte Ausklingen dieser erregten romanischen Monumentalkunst; mit ihm endet darum auch unsere Darstellung.

ALLGEMEINER TEIL.

Technik und Stil.

Sensim per partes discuntur quaelibet artes.
Artis pictorum prior est factura colorum.
Post ad mixturas committat mens tua curas.
Hoc opus exerce, sed ad unguem cuncta coherce,
Ut sit adornatum quod pinxeris et quasi natum.
Postea multorum documentis ingeniorum
Ars opus augebit, sicut liber iste docebit.
Mappae clavicula und Theophilus.

Die in der frühmittelalterlichen Malerei angewandte Technik festzustellen würde nur auf Grund eines ganz umfangreichen, Deutschland, Österreich und den größeren Teil von Frankreich umfassenden Materials möglich sein. Die möglichen Fehlerquellen in der Untersuchung sind natürlich bei einem beschränkten Material wesentlich größer. So kann auch hier nur das Resultat der Untersuchung gegeben werden, so weit sie sich eben auf die wichtigsten rheinischen Denkmäler bezieht; ich möchte ausdrücklich davon absehen, zu weit gehende Schlüsse zu ziehen, zumal jetzt die systematische Bearbeitung des gesamten deutschen und österreichischen Materials der Wandmalereien im Rahmen der Veröffentlichungen des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft bevorsteht.

In vielen Fällen haben schon die späteren Übermalungen eine genaue Untersuchung unmöglich gemacht, ebenso das spätere Übertünchen. Bei dem Ablösen der Tünche bleibt hier sehr oft an der Rückseite der dann schalenartig abfallenden dünnen Oberschicht auch die eigentliche ursprüngliche Modellierung der Wandmalereien haften. Die Farbenpigmente sind durch das Bindemittel eines frischen Kalkwassers mit der Tünche eine innigere Verbindung eingegangen als mit dem alten Malgrund. Auch dort, wo die Modellierung auf dem Malgrund haften geblieben ist, hat diese äußere Farbschicht sich unter dem Einfluß der lange darauf sitzenden späteren Kalktünche verändert, und es ist nicht genau festzustellen, ob Spuren von Bindemitteln, die sich in dieser oberen Farbschicht befinden, wirklich ursprünglich hier zugeführt waren oder ob diese aus der späteren Tünche stammen. Endlich haben die Farben sehr oft durch die Mauerfeuchtigkeit gelitten. Der aus der Mauer ausgeschwitzte Salpeter hat die Farbe selbst zersetzt und die Untersuchung unmöglich gemacht. So bleiben für die Untersuchung in vorderster Linie nur diejenigen Malereien übrig, die, an trockenen Stellen gelegen, entweder nie übertüncht wurden oder unter einer Schale von späterer Tünche, die sie nicht weiter angriff, verborgen geblieben sind.

Von einfachen chemischen Mitteln, die als Hausmittel längst bekannt sind, sind für die Untersuchung vor allem zwei zu nennen. Einmal das Beträufeln mit Salzsäure, bei dem alle mit Kalkwasser versetzten Farben effervezieren. Dieses Aufschäumen ist mehr oder minder stark. Freilich tritt es eben auch ein, wenn von der über die Gemälde gezogenen späten Tünche Kalkpartikelchen auf der alten Farbe geblieben sind. Ganz sicher ist das Mittel deshalb nur bei nie übermalten Wandmalereien. Das andere Mittel ist das Überstreichen mit Schwefeläther, in dem sich alle Öle und Harze lösen, während Leim und Gummi dadurch nicht angegriffen werden. Sehr viel genauere und exaktere Resultate ergibt die eingehende chemische Analyse und die vor allem durch Raehlmann eingeführte und begründete mikroskopische und mikrochemische Analyse der Maltechnik, die von dem Weimarer Gelehrten zunächst auf spätrömische Wandmalereien Anwendung gefunden hat. Es ist aber ganz ersichtlich, daß diese Untersuchungsmethode auch bei mittelalterlichen Malereien sehr wichtige Resultate verspricht, insbesondere in bezug auf die Zusammensetzung der einzelnen Grundfarben. Aber auch hier würde eine systematische Untersuchung an der Hand eines umfänglichen nicht geographisch beschränkten Materials erwünscht sein, etwa mit geschickt gewählten Stichproben aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands, Österreichs, Frankreichs und vor allem an möglichst unverletzten und unübermalten Dekorationen. Diese Untersuchung selbst wird noch der Zukunft zu überlassen sein.

Die älteren Wandmalereien der Rheinlande, zumal die in Aachen und Emmerich, die eben wenig angegriffen sind, befinden sich auf einem auffallend glatten Feinputz, der auf der Oberfläche einen matten Glanz besitzt. Es handelt sich hier wohl nicht um den glänzenden Bewurf, wie er in der spätrömischen Art der Wandmalerei verwendet ward. Das Beträufeln mit Salzsäure ergab hier ein rasches Aufschäumen. Es war damit der Beweis geliefert, daß in dem Verputz Kalk enthalten war. Eine Auflösung der Farben in Schwefeläther fand nicht statt; es ist demnach nicht anzunehmen, daß irgend ein Öl oder Harz als Bindemittel verwendet ward. Um so auffälliger bleibt der matte Schliff der Oberfläche. Es ist nicht unmöglich, daß hier eine dünne Wachslösung über die Fläche gestrichen war. Ein sicherer Beweis für das Vorhandensein von Wachs auf diesen Malereien ist aber nicht erbracht. In einer chemischen Untersuchung, die bald nach der Aufdeckung der Malereien von Burgfelden in Stuttgart gemacht wurde, ist die Vermutung ausgesprochen, daß die fertigen Gemälde mit einer Wachslösung angestrichen worden sind[1]. — Ernst Berger hat angenommen, daß dieses Wachs schon in der Farbmasse beigemengt war[2]. Wenn diese Annahme zutreffend ist, so wäre hier an einem wichtigen nordischen Denkmal des 11. Jh. die Verwendung von Wachs nachgewiesen — nur sind die Grundlagen gerade auch hier wieder recht unsichere. Ihrer ganzen Technik wie ihrer Erscheinung nach gehören die Malereien in Aachen, Essen, Emmerich sichtlich einer anderen Gattung von malerischen Werken an, stammen aus einer anderen Welt als die späteren Malereien von Schwarzrheindorf und Brauweiler. Dies gilt vor allem von Emmerich. Wir möchten diese stark farbigen und stark modellierten Werke als eine Gruppe für sich hinstellen.

Daß die Technik der Malerei mit Wachsfarbe auf Wänden noch im 9. Jh. die allgemein übliche war, beweist uns die Rezeptensammlung im Traktat von Lucca[3], und daß sie noch im 12. Jh. bekannt war, geht aus der Mappae clavicula hervor[4]. Berger hat angenommen[5], daß die Wachsmalerei, auf die hier die beiden Quellen hinweisen, identisch sei mit der im Altertum geübten und zumal in Pompeji nachgewiesenen Technik, die das in Lauge gelöste verseifte punische Wachs zur Grundlage hatte[6]. Auch in

---

[1] Deutsche Bauzeitung 1894, S. 11: Es wurde festgestellt, daß der Putz „in einer Hitze", d. h. ohne Unterbrechung 6 mm stark aus beinahe reinem, ganz wenig kohlehaltigem kohlensaurem Kalk in Verbindung mit feinstem Tuffsand ohne Gipszusatz hergestellt und zwar nicht mit Hilfe von Lehrpunkten, Lehrstreifen und Richtscheit, sondern freihändig mit der Kelle abgezogen, so daß er eine ziemlich unebene, aber wie durch eine Art von Schliff fein geglättete und leicht glänzende Oberfläche erhielt, auf welche in Temperamanier der Maler seine Bilder zeichnete. Die Widerstandsfähigkeit dieser Putzfläche wurde wahrscheinlich noch dadurch erhöht, daß sie, nachdem die Gemälde in Temperamanier aufgezeichnet waren, mit einer Wachslösung angestrichen wurde.

[2] P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden S. 64. — Ernst Berger, Quellen u. Technik der Fresko-, Öl- und Temperamalerei des Mittelalters (3. Folge der Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik) S. 204. Seine eigenen Versuche haben übrigens ergeben, daß die Farben des Grundes sich nicht in Schwefeläther lösten — sie konnten deshalb nicht wohl Wachs enthalten.

[3] Der Traktat von Lucca, der den Titel trägt „Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia, ad deaurandum ferrum, ad mineralia, ad chrysographiam, ad glutina quaedam conficienda, aliquae artium documenta, ante annos nongentos scripta" ist schon bei Muratori, Antiquitates Ital. med. aevi II, p. 364, diss. XXIV publiziert. Vgl. Berger, Quellen u. Technik S. 9. Die Hs. stammt angeblich aus dem 9. Jh. Für die ganze Würdigung dieses und der anderen frühmittelalterlichen Rezeptenbücher, für die Beurteilung dessen, was man hier zu suchen hat und was man nicht finden wird, ist der drastische Vergleich von Berger charakteristisch: Die alten Rezeptsammlungen ähneln auffallend den Kochbüchern unserer Küchenfeen; seltenere Brühen, Kuchen, eingemachte Früchte zu machen, feines Gebäck und besondere Braten zu bereiten, das steht säuberlich, wenn auch unorthographisch, darin verzeichnet, aber niemals wie Rindfleisch zu sieden, Kartoffeln zu schälen und Gemüse zu bereiten oder wieviel Eier zum Eierkuchen zu nehmen sind. Das Alltägliche wird als selbstverständlich gar nicht erwähnt.

[4] Die Mappae clavicula publ. von Th. Philipps, A ms. treatise on the preparation of pigments, and on various processes of the decorative arts practised during the middle ages: Archaeologia XXXII, 1847, p. 183. Dazu Berger, Quellen S. 22.

[5] Berger a. a. O. S. 18.

Die Parallelstellen aus dem Traktat von Lucca (Muratori, Antiqu. II, p. 377), und Mappae clavicula CXCII, 2. Absatz) abgedruckt bei Berger, Quellen S. 18. Der zweiten Stelle liegt der Text der ersten zugrunde.

[6] Es braucht hier nicht besonders auf die allmälig beängstigend angeschwollene Literatur über die Enkaustik hingewiesen zu werden. Besonders hervorheben möchte ich nur die Untersuchungen von O. Donner, von Richter, O. Lang, A. W. Klein, E. Berger, A. Eibner, E. Raehlmann. Die Geschichte der verschiedenen Meinungen über die Technik der antiken Wandmalerei bei E. Berger, Die Maltechnik des Altertums, München 1904, S. 63. Ebendort auch die verschiedenen Analysen von Putzstücken und Farben und die sehr interessanten Versuche zur Rekonstruktion der antiken Wandmalerei.

dem Malerbuch vom Berge Athos wird in § 37 als Grundlage verlaugtes Wachs nebst Leim genannt. In dem Manuskript des LE BEGUE enthält die Farbe nächst verlaugtem Wachs und Harz noch Fischleim[7]. Die Mappae clavicula c. XCVIII gibt ausdrücklich ein Rezept für griechischen Leim — colla greca. Zwei Rezepte für Firnis gibt uns auch THEOPHILUS in seiner Schedula c. XXI, 2; er nennt den einen Gummi fornis, den zweiten glässa.

Eingehende Untersuchungen liegen über die technische Behandlung der Malereien in Schwarzrheindorf und über diese selbst vor. Einmal hat schon der Maler *Hohe* vor einem halben Jahrhundert hierüber Aufzeichnungen gemacht und dann war es bei Gelegenheit der letzten Instandsetzungsarbeiten möglich, technische Analysen herzustellen, Malgrund und Farben sind dabei von dem Maler *Anton Bardenhewer* und dem Maltechniker *Paul Gerhard* untersucht worden.

Die Wand ist erst mit einem groben Kalkmörtel versehen, der aus gestoßenem Tuff und mit dicken Kieselsteinen versetzt hergestellt ist. Auf diesen Unterputz ist dann die Feinschicht fest aufgeworfen, geschlagen und mit der Kelle unter möglichst starkem Druck geglättet. Diese Feinschicht enthält einen ganz feinen Sand mit Körnern von Quarz und etwas Grauwacke und lediglich Kalk, nicht etwa Gips, wie ausdrücklich festgestellt ist. Von der Existenz bestimmter organischer Stoffe, die ein längeres Feuchtbleiben dieser Feinschicht ermöglicht und die Sinterbildung wesentlich unterstützt hätten, ist nichts festzustellen gewesen. Während der Unterputz sehr hart, rauh und mit dicken Stücken durchsetzt ist, wodurch eine Zirkulation der Luft ermöglicht und eine große Produktion von Kalksinter gefördert wird, ist der Feinputz sehr weich, so daß er sich dem Wechsel der Temperatur anpassen kann. Durch seine Beschaffenheit gibt er zu gleicher Zeit eine außerordentliche Leuchtkraft[8].

Der alte Putz zeigt selbst auf der Oberfläche eine marmorartige Glätte; wo dieser äußerste Sinterüberzug fehlt und an Stellen, wo die alte Feinschicht bestoßen war, ließ sich feststellen, daß sie noch ziemlich rasch Feuchtigkeit aufnahm.

In diese Feinschicht ist die Vorzeichnung in flotten Röthellinien und die Ausmalung in gelbem Ocker ziemlich tief eingedrungen, wie durch Abschaben mit dem Messer zu konstatieren war, gelegentlich bis anderthalb Millimeter tief. Die weiter aufgetragenen Töne sind aber ebenso ersichtlich nicht in derselben Weise in die Feinschicht eingedrungen, sondern haften nur auf der Oberfläche. Die Flächen sind seinerzeit durch *Hohe* mit Wachs getränkt und dadurch in ihrer Substanz verändert worden. Die Feststellung des ursprünglichen Bindemittels der Farbe ist auf diese Weise wesentlich erschwert. Es ist aber weder von Wachs noch von aufgelöstem Harz, weder von Tempera noch von irgendeiner Gelatine in den ursprünglichen und unter der späteren Bemalung noch intakt erhaltenen Stellen etwas nachzuweisen. Das Bindemittel scheint vielmehr ausschließlich in Kalkwasser bestanden zu haben. Es ist indes nicht nachzuweisen, ob nicht doch ein Leimwasser hier zugesetzt worden ist.

Diese Technik ist auch im besonderen festzustellen gewesen bei den Wandgemälden in Brauweiler, im Chor von St. Gereon und im Gewölbe der Vierung in Essen, unter den Wandmalereien des 13. Jh. vor allem in Neuß, Limburg, in der Taufkapelle von St. Gereon und in Boppard. An allen diesen Orten war es möglich, entweder bei Aufdeckungen oder bei der Wiederherstellung die einzelnen Schichten genau zu untersuchen, Teile der oberen Modellierung abzunehmen und zum Teil auch technische Analysen des Putzes und der Farbe herzustellen. In allen diesen Fällen hat sich ergeben, daß die Untermalung ganz flott in roten und gelben Konturen aufgetragen und daß diese Vorzeichnung am tiefsten in den Feingrund

---

[7] LE BEGUE, der Stotterer, Lizentiat der Rechte in Paris, hat im 14. Jh. eine Sammlung von alten und neuen Malrezepten aus Frankreich, England, Deutschland, Italien angelegt, die bei MRS. M. PH. MERRIFIELD, Original treatises dating from the XIIth to the XVIIIth centuries on the arts of painting, London 1849, I, p. 1—321 nach dem Pariser Manuskript veröffentlicht sind.

[8] Der von Hohe zum Ausbessern schadhafter Stellen verwandte, aus Kalk und Sand bestehende Putz war, wie heute noch üblich, mit dem mit Filz überzogenen Reibbrett geglättet (abgefilzt). Bei dieser Technik sind die Sandkörnchen nicht in die Wand eingedrückt, sondern sie bilden eine rauhe Oberfläche, die noch den Nachteil hat, sehr wenig porös zu sein. Die Poren sind hier durch das Reiben mit Filz auf der wiederholt angefeuchteten Putzfläche ausgeschwemmt, der Kalk ist aus dem Sand ausgewaschen. In diesen Putz konnte weder Luft, noch Wasser, noch Farbe eindringen. Er bindet auch nie ganz ab. Das Kondenswasser vermengt sich mit dem Staub zu einer Schmutzschicht, die den ganzen Putz dunkler färbt. Bei dem alten Feinputz, der mit der Stahlkelle geglättet ist, sind die viel feineren quarzigen Sandkörnchen in die Fläche vollständig eingedrückt. Es ist so eine glatte, poröse Oberfläche erzielt, die die Farben tief eindringen ließ.

eingedrungen war und am stärksten an ihm haftete. In der Westkrypta des Domes zu Trier ist so nur die Vorzeichnung selbst erhalten, von der späteren Modellierung überhaupt keine Spur. Mit der Vorzeichnung ist dann zumeist auch eine breite deckende Untermalung für einzelne Partien der Körper und der Gewandung, die schon eine Modellierung im Großen gab, tief in den Feingrund eingedrungen. Die Übermalung und die weitere Modellierung und Durchführung sitzt dann loser auf, so daß sie an verschiedenen Stellen sich fast völlig von dem Grund abgelöst hat. So fanden sich in Boppard gelegentlich nur noch ganz dürftige Spuren von dieser Ausführung vor, so daß man zu der Annahme verleitet werden konnte, die Wandfläche sei nur mit den dünnen flotten Zeichnungen bedeckt gewesen. Auch die Zeichnungen auf der Nordseite des Mittelschiffs im Dom zu Limburg sind nicht etwa Malereien, die in dieser Gestalt auf Fertigsein Anspruch erheben, sondern nur die sorgfältigen Vorzeichnungen, wie sich durch Vergleich mit den übrigen Kompositionen auf derselben Wand ergibt. Bei den oben genannten Wandmalereien ist aber auch die obere Farbschicht, eben jene Übermalung und Modellierung, mit Kalkwasser aufgetragen, wie sich wiederum in entsprechenden Fällen durch Beträufeln mit Salzsäure feststellen ließ. Die obere Farbschicht ist dadurch mit dem Kalk des Feinputzes eine Verbindung eingegangen, die nach dem Maße des Zusatzes von Kalkwasser eine mehr oder weniger innige ist. Doch ist bei dem sorgfältigen Abschaben dieser Farbe unter der Lupe zu beobachten, daß sie fast nirgend tief in den Feinputz eingedrungen ist, jedenfalls nicht so tief wie die erste Untermalung. Praktische Proben mit nach dem gleichen an Denkmälern des 12. Jh. beobachteten Rezept, etwa nach dem Rezept von Schwarzrheindorf, Brauweiler und Gerresheim hergestellten Feinputz ergaben, daß die erste Aufzeichnung in ähnlicher Weise an dem Grund haftet und in ihn eindringt, wenn er, nachdem er vorher gehörig abgebunden hatte und ausgetrocknet war, durchweg erneut mittels eines Zerstäubers mit Wasser angesprengt und so angefeuchtet war. Die gleiche Art der oberen Farbschicht und ein gleiches Verhalten gegenüber dem Grund der Untermalung, wie sie nach den gemachten Beobachtungen bei den Wandmalereien des 12. und 13. Jh. vorliegen, ließ sich erzielen, wenn die untere Schicht wieder trocken war und die weitere Farbe nur mit Kalkwasser angenetzt aufgetragen ward[9].

---

[9] Ich gebe hier Einzelanalysen über den Befund des Mörtels in Schwarzrheindorf, Brauweiler, Gerresheim, Köln, die im letzten Jahrzehnt aufgestellt sind.

Schwarzrheindorf.

Mit der Lupe erkennt man in der dichten, weißen Mörtelmasse kleine Sandkörner.

Im Mikroskope stellt sich die Mörtelmasse als äußerst feiner Schlamm dar, in welchem auch bei Anwendung der stärksten Vergrößerungen, soweit es die Präparate gestatten, nichts von einzelnen Gemengteilen zu erkennen ist. Die Sandkörner sind fast ausschließlich Körner von Quarz und etwas Grauwacke; selten finden sich Körner von Feldspat darunter. Von Mineralien, welche in dem Traß vorkommen, wie besonders Sanidin, Hornblende, Augit, fand sich keine Spur.

Es war somit auf mikroskopischem Wege die Frage nicht zu lösen, ob Gips oder Traß bei dem Mörtel Verwendung gefunden hatten. Es wurde daher der Mörtel chemisch geprüft und dabei festgestellt, daß die weiße Mörtelmasse lediglich aus Kalk besteht, der sich fast ganz in kohlensauren Kalk umgewandelt hat. Mit sehr verdünnter Salzsäure behandelt, löst sich die Mörtelmasse unter lebhafter Entwicklung von Kohlensäure auf, und als Rückstand bleiben die kleinen Sandkörner übrig. In der Lösung konnte keine Schwefelsäure nachgewiesen werden, so daß also Gips jedenfalls nicht vorhanden sein kann, aber auch Traß kann nicht in dem Mörtel sein; denn er hätte auch bei der Behandlung mit Salzsäure zum großen Teil als Schlamm zurückbleiben müssen.

Der als Rückstand verbleibende sehr feinkörnige Sand aber besteht, wie auch schon die mikroskopische Untersuchung der Dünnschliffe ergab, fast nur aus Quarz und etwas Grauwacke.

Der Mörtel enthält nur wenig Sand im Verhältnis zum Kalk.

Chemisches Institut der Universität Bonn.

Brauweiler, Abteikirche.

Die bemalte Mörtelprobe des alten Putzes der Abtei Brauweiler ergab Nachstehendes:

Die Bemalung war schwarz und rot. Das Schwarz bestand aus Ruß und das Rot war Eisenoxyd.

Unter der Bemalung befindet sich eine nicht überall 1 Millimeter dicke Schicht, welche aus kohlensaurem Kalk besteht. Wahrscheinlich ist dieselbe als Kalkhydrat, mit Leimwasser gemischt, aufgetragen. Im Laufe der Zeit hat teilweise Bindung mit der unterliegenden Mörtelmasse, teilweise Bindung mit der Kohlensäure der Luft stattgefunden. Die Mörtelmasse selbst besaß die Zusammensetzung:

Sand		80,05%
bestehend aus scharfen Quarzkörnern und Glimmern	78,97%	
Eisenoxyd mit Spör-Tonerde	1,08%	
kohlensaurer Kalk		14,93%
Kalkhydrat		2,18%
kohlensaure Magnesia		1,73%
gebundenes Wasser		0,66%

Demnach besteht die Mörtelmasse aus einer Mischung von 80,05% Sand und 9,5% gebranntem Kalk (100% angenommen).

Die Technik, wie sie sich hier aus der Beobachtung einer ganzen Reihe von alten Wandmalereien ergibt und wie sie durch praktische Versuche bestätigt wird, entspricht nun genau der von THEOPHILUS in der Schedula diversarum artium angeführten Technik. Den Theophilus — oder Rugerus, wie er in drei der handschriftlichen Überlieferungen heißt — dürfen wir mit doppeltem Recht als Zeugen für die im nordwestlichen Deutschland geübte Technik anrufen, wenn wir ihn nicht nur als einen Norddeutschen, der er sicher war, auffassen, sondern ihn ALBERT ILG folgend mit dem Mönch Rogkerus aus dem westfälischen Kloster Helmershausen a. d. Diemel gleichsetzen. Die entscheidende Stelle findet sich hier mitten in den Rezepten für die Farbenmischung im 15. Kapitel[10]: „Wenn Bildnisse oder Abbildungen anderer Dinge auf der trockenen Wand entworfen werden, soll sie sogleich mit Wasser besprengt werden, so lange bis sie durchaus feucht ist. Und auf dieser feuchten Schicht sollen alle Farben aufgetragen werden, welche überhaupt angebracht werden sollen, und sie sollen alle mit Kalk gemischt werden und mit der Mauer selber trocknen, damit sie haften." In dem Manuskript von LE BEGUE, der im 14. Jh. seine Rezepte gesammelt hat, ist gleichfalls noch dieselbe Technik angegeben. Seine Anweisung[11] lautet: „Um Wände zu bemalen, nimm ein wenig Kalk mit Ocker, um größere Brillanz zu haben, oder menge ihn mit einfachem Rot oder Prasin oder mit einer Farbe Posch genannt, welche aus Ocker, Grün und Fleischfarbe bereitet wird, oder nimm eine Farbe, welche aus Sinopis, Ocker, Kalk und Posch gemacht wird; und die Mauern sollten eher feucht als auf andre Art bemalt werden, weil sich die Farben besser miteinander verbinden und fester werden. Und alle Farben für Wände sollen mit Kalk gemischt werden."

Endlich hat sich die Erinnerung an diese Technik auch noch in der Überlieferung erhalten, die den Kern des Malerbuches vom Berge Athos bildet. In § 58 wird hier die Vorschrift gegeben: „Die Wände sind stets von oben nach unten zu bemalen und vor dem Bewurf ist das Mauerwerk gut anzufeuchten..... Ist die Mauer eine Ziegelmauer, so feuchte dieselbe fünf- oder sechsmal an und mache einen Kalkanwurf, zwei Fingerdick und mehr, damit der die Feuchtigkeit halte, wenn du arbeitest. Ist die Mauer von Stein, so befeuchte sie nur ein oder zweimal und wirf eine dünnere Lage Kalk an, denn der Stein hält die Feuchtigkeit gut und trocknet nicht so schnell."

Die Magnesia ist ein häufiger Bestandteil hiesiger Kalke. Die gefundene Menge kohlensaure Magnesia entspricht 0,82 Magnesia. In der Probe kommen auf 95 Kalk 8,2 Magnesia. Es ist bekannt, daß ein namhafter Gehalt an Magnesia das Erhärten des Kalkes hintan hält.

Magnesiahaltige Kalke kommen um Bensberg herum vor.

gez. Th. Kyll.

Gerresheim, Abteikirche.

Die Analyse des Mörtels ergab folgende Zusammensetzung:

Quarzsand	71,5%	
Kohlensaurer Kalk . .	23,5%	entsprechend 13,5% CaO
Eisen	2,1%	
Wasser und Spuren Magnesia	2,9%	
	100,0%	

Nach dem Ergebnis dieser Analyse wurde der Mörtel dargestellt aus etwa:

5 Teilen Quarzsand,
1 Teile gebrannten Kalk.

Bonn, Universitätslaboratorium, den 27. Juli 1896.

R. Brunswig.

Köln, Cäcilienkirche.

Der mir übersandte Verputz der Cäcilienkirche ergab sich bei der Untersuchung als bestehend aus:

Sand	70,27%
löslicher Kieselsäure	0,94%
Eisenoxyd mit Spör-Tonerde .	1,04%
kohlensaurem Kalk	22,86%
Ätzkalk	2,01%
Ätzmagnesia	0,39%

Sowohl das Eisenoxyd als der Ätzkalk sind als Hydrate vorhanden, welche gebundenes Wasser enthalten.

Der Verputz ist wesentlich anders zusammengesetzt als derjenige von Brauweiler. Die Untergrundschicht für die Malerei fehlt in dem vorliegenden Verputz. Die „lösliche Kieselsäure" ist durch die Einwirkung des Ätzkalkes aus dem Sande frei gemacht worden und hat Silikatbildung (kieselsauren Kalk) hervorgerufen. Ungefähr neun Zehntel des als Ätzkalk verwandten Kalks haben sich im Laufe der Zeit in kohlensauren Kalk verwandelt.

gez. Th. Kyll.

[10] THEOPHILUS presbyter, Schedula diversarum artium herausgeg. von A. ILG (Quellenschriften für Kunstgeschichte VII), Wien 1874, cap. XV: Cum imagines vel aliarum rerum effigies pertrahuntur in muro sicco, statim aspergatur aqua, tam diu donec omnino madidus sit. Et in eodem humore liniantur omnes colores, qui supponendi sunt, qui omnes calce misceantur, et cum ipso muro siccentur ut haereant.

[11] LE BEGUE c. 315 bei BERGER, Quellen S. 140.

Im nächsten Abschnitt wird dann ausgeführt, wie erst mit Hilfe von Instrumenten die einzelnen Maße angedeutet werden: „Nachdem du alle Maße angedeutet hast, nimm Ocker und zeichne mit dem Pinsel zuerst leicht, dann mache die Skizze mit reinem Ocker . . . . . Suche schneller als in einer Stunde fertig zu machen, was du poliert hast, denn wenn du lange wartest, so zieht es Haut und zieht Farbe nicht an und so nutzt es dir nichts."

Zwischen der im Malerbuch vom Berge Athos und der bei Theophilus beschriebenen Technik besteht aber doch ein wesentlicher und grundsätzlicher Unterschied. Der byzantinische Autor führt die Vorbereitung der Wand in drei Schichten sehr sorgfältig durch, die erste mit Strohkalk, die zweite mit Wergkalk. Theophilus spricht hiervon gar nicht, sondern führt nur an, daß die Wand anzufeuchten sei. Die Untersuchungen in rheinischen Kirchen haben nun gezeigt, daß doch auch hier eine doppelte Putzschicht angelegt ward, nur ohne die Beimischung solcher vegetabilischer Bestandteile. Aus der Angabe des Malerbuches geht aber mit Sicherheit hervor, daß der Maler wirklich auf der frischen Kalkschicht gearbeitet hat, so lange sie noch naß war. Nur um den Feuchtigkeitsgehalt zu erhöhen, was ersichtlich in dem warmen Klima des Südens mehr als im Norden nötig ist, wird sie noch besonders besprengt. Der Autor scheidet ganz auffällig zwischen der Malerei auf dem feuchten und der auf dem trockenen Putze. Aus diesem Grunde auch die Anweisung: „Trachte, in einer Stunde fertig zu werden, denn wenn sich die Haut bildet, taugt es dir nichts. Wenn die Haut gezogen ist, so muß mit Kalkfarbe weiter gemalt werden." Für die Herrichtung dieses Kalkes wird ein genaues Rezept angegeben in § 60. Ausdrücklich wird geraten, gut abgelöschten Kalk zu nehmen, und falls dieser nicht zu haben ist, alten Mörtel von alten Malereien. Der Maler wußte genau, daß bei altem Kalk die ätzenden Eigenschaften durch die Umsetzung des Calciumhydrat in kohlensauren Kalk verringert sind[12]. Theophilus kennt im Gegensatz dazu nur die einfache Malerei auf angefeuchteten Putz. Es wird dabei nur zu einem kleinen Teil die Versinterung gefördert, die bei dem reinen Fresko stattfindet[13].

Diese Technik hat natürlich noch nichts mit dem buon fresco des 15. und 16. Jh. zu tun; nirgendwo hören wir von dem Arbeiten in Tagewerken, von dem Antragen kleinerer Stücken Putz in der beabsichtigten Komposition angepaßten Umrissen, die in einem einzigen Tag zu bemalen wären. Aber ist denn im Grunde diese Technik des Malerbuches trotz des Fehlens dieser Kriterien etwas anderes? Das Tagewerk wird eben hier durch die ganze Wand dargestellt, der Künstler ist in jedem Falle gehalten, diese feuchte Fläche in einem Atem, ohne Pause zu bemalen; ist die Fläche trocken, „zieht" die Farbe, so muß er die Technik wechseln.

Für die Art der Ausführung dieser romanischen Wandmalereien dürfen wir uns den Vorgang vor Augen halten, wie ihn Didron auf dem Berge Athos beschreibt: „Der jüngere Bruder bereitete den Mörtel auf der Mauer, der Meister skizzierte das Gemälde, der erste Zögling führte die Umrisse aus, welche der Meister zu den Bildern, die er zu vollenden nicht die Zeit fand, angedeutet hatte. Ein junger Zögling vergoldete die Heiligenscheine, malte die Inschriften, arbeitete an den Verzierungen. Die zwei anderen, die Kleineren, rieben und rührten die Farben durcheinander. Unterdessen skizzierte der Meister seine Gemälde wie aus dem Gedächtnisse oder aus Inspiration. In einer Stunde zeichnete er ein Gemälde auf die Wand, welches Christus vorstellt, wie er seinen Aposteln den Auftrag gibt, die Völker zu lehren und sie zu taufen. Christus und die anderen elf Figuren waren fast in natürlicher Größe. Er machte seine Skizzen aus dem Gedächtnis, ohne Karton, ohne Zeichnung, ohne Modell." In dieser Weise kann man heute noch die russischen, die bulgarischen und die griechischen Maler arbeiten sehen. Die große Sicherheit und das Ausdemkopfarbeiten ist immer das Resultat eines in Fleisch und Blut übergegangenen Könnens.

Diese Technik hat nun ganz außerordentliche Vorteile. Es gibt keine Atelierarbeit und vor allem keine Kartonarbeit. Der Künstler hat, wenn er erfindet und ausführt, immer den ganzen Raum, immer die ganze Wand vor Augen. Wie ist es überhaupt möglich, die verzwickte und verschobene Form von sphäri-

[12] BERGER, Quellen S. 86.

[13] Vgl. noch eingehend über die Technik der verwandten nordischen Malereien die Ausführungen bei KRAUS, Die Wandgemälde in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau, S. 4, 6. (Dazu BERGER a. a. O. S. 202.) — P. WEBER, Die Wandgemälde zu Burgfelden S. 63. — M. WINGENROTH i. d. Zs. f. d. Geschichte des Oberrheins N. F. XX, S. 16. Über die Farbmittel auch EDGAR BAES, Recherches sur les matières colorantes employées par les artistes dans les divers procédés de peinture en usage pendant le moyen âge: Bull. des commissions royales d'art et d'archéologie XXII, 1883, p. 1, 25.

schen Dreiecken so auf eine Fläche zu projicieren, daß man auf dieser die Auftragung völlig übersehen kann? Der falsche Eindruck, den die Aufnahme solcher Zwickelmalereien (auch die in diesem Werk und in dem Tafelband gegebenen nicht ausgeschlossen) gemeinhin bietet, zeigt die großen Schwierigkeiten und die inneren Begrenzungen dieser Wiedergabe.

Alle stehenden, liegenden, fliegenden Einzelgestalten, die in diese Zwickel einzufügen sind, werden frei auf die Wand skizziert, sie tragen so dem Verhältnis zur Wand und zu dem Rahmen immer besser Rechnung, als wenn sie vorher auf dem Papier ausgeklügelt sind. Die fortgesetzte Übung dieser Technik erzeugt dann ein ständig gesteigertes Gefühl von Sicherheit. Vor allem wird auch bei solcher Arbeit die Empfindung für den notwendigen Maßstab eine viel stärkere und lebendigere sein. Der Künstler hat jederzeit die ganze Wand vor Augen. Er kann jederzeit die Wand und den Innenraum übersehen. Versagt die erste Vorzeichnung, so kann sie sofort geändert werden, und ehe der Künstler auf den Feingrund selbst skizzierte, konnte er schon in ganz großen Massen und Linien auf dem Rauhputz die Vorzeichnung erprobt haben. Solche erste Skizzen, um den Maßstab und ein noch nicht völlig durchgedachtes dekoratives System auszuprobieren, stellen die figürlichen Zeichnungen auf den Gewölben des Umgangs im Aachener Münster dar. Dann dürfen wir uns auch vorstellen, daß das Mittelalter das Zeichnen mit Kohle kannte, das ein erstes flüchtiges Skizzieren auf dem Feinputz gestattete, ohne daß die Fläche irgendwie angegriffen ward. Oder es wurde schon auf dem Rauhbewurf die Zeichnung in Kohle und darnach in Ocker skizziert, um einen ersten Begriff der späteren Wirkung zu haben, wie dies auch Cennino Cennini in seinem Traktat c. 67 ff. ausführt. In Schwarzrheindorf und Brauweiler ist noch heute deutlich zu sehen, wie der ausführende Künstler sich selbst korrigiert hat, und solche Korrekturen finden sich auf den Malereien des 12. und 13. Jh. massenhaft. Dasselbe Bein ist dreimal entworfen und erst der dritte Kontur ist dann beibehalten. Die Pentimenti, die in die Wand eingedrungen sind, zeigen, wie manchmal deutlich zu sehen ist, daß die nachfolgende Korrektur in einer kräftigeren oder dunkleren Farbe ausgeführt worden ist. Es ist hier der Wechsel von Röthel und Ocker zu verfolgen. Das stimmt wieder sehr auffällig mit dem Rezept des Abschnitts 59 im Malerbuch: „Mache die Skizze mit reinem Ocker. Ist die Skizze nicht gut ausgefallen, so skizziere neu mit hellem Oxy (caput mortuum)."

Die Arbeit mit dem großen Schlepppinsel, das Erfinden und Skizzieren angesichts der ganzen Wand, bei welcher Arbeit der Künstler immer so stehen mußte, daß er die ganze Figur übersah, also etwas Distanz hielt, nicht kurzsichtig mit kurzem Pinsel nur ein Stück Wandfläche austüpfelte, mußte nun auch die Fähigkeit entwickeln, die Gestalt in großen Umrissen zu zeichnen. Wenn man eine Figur fast ohne abzusetzen auf die Wand entwirft, nicht dem Empfinden der Kubisten folgend, die sie in lauter geometrische eckige Formen auflösen, sondern die Linie als etwas Fließendes sieht, kommt man ganz von selbst dazu, den Körper in einer großen, möglichst einfachen, möglichst eindrucksvollen Umrißlinie zu sehen. Alle kleineren Ecken und damit zugleich das Untergeordnete in der Gesamterscheinung, die Neben- und Komplementärbewegungen, die nebensächlichen Motive werden so ausgeschaltet oder kommen eben nur ganz subsidiär zu Worte. So erzeugt diese Technik zugleich in hohem Maße das Gefühl für Fernbildwirkung und für die einfache und möglichst ausdrucksvolle große Silhouette.

Wenn jener von Didron beobachtete Maler in einer Stunde Christus und seine Apostel malte, so blieben für eine jede der lebensgroßen Figuren knapp fünf Minuten übrig. Dazu kommt das Arbeiten aus dem Kopfe, ganz ohne Vorlage. Das Formengedächtnis beruht immer auf dem Festhalten großer Gegensätze, bedeutender Akzente und vor allem relativ einfacher Gebilde und Motive. Das Auge sieht die Erscheinung zunächst in großen Massen und auch die Hand läßt sich nicht die Zeit, mehr als die großen Massen zunächst anzulegen. Das Arbeiten mit dem Schlepppinsel, der in einem mit Feuchtigkeit gefüllten Rohr sitzt, ist etwa dem Schreiben mit dem Tintenstift oder der modernen Füllfeder vergleichbar, bei der kein Absetzen nötig ist. Das alles nötigt zu zusammenhängenden Umrissen, zu fließenden Linien. Ich denke auch an die Zeichnungen *Auguste Rodins*, in denen der große Bildhauer die flüchtige Erscheinung einer Gestalt, ohne abzusetzen, mit dem Pinsel oder der Feder festhielt — ich habe ihm zugesehen, wie er sie dann ein zweites-, ein drittesmal noch vereinfachter in den Umrissen ohne den Blick auf das Modell aufzeichnete. Den gleichen Prozeß haben auch die großen Monumentalmaler des Mittelalters durchgemacht — und diese Synthese der Form, die bei ihnen eine künstlerische Anschauung und ein Gesetz geworden ist, ist im wesentlichen befördert durch die Technik, aufgebaut auf der Technik.

In der ersten Hälfte des 13. Jh. verschwindet zusammen mit dem Aufgeben des klaren einfachen farbigen Akkords, mit dem Verlassen des Gesetzes von der Betonung des architektonischen Gerüstes durch die Malerei auch dieser lineare flächige Stil, der auf dem Prinzip des großen Maßstabs aufgebaut war. Es folgt ein dekorativer Stil, dessen Charakter vor allem sich dadurch ausspricht, daß er alle sich ergebenden Möglichkeiten des Effektes rücksichtslos ausnutzt. Bei dieser Vielheit der Mittel verschwindet die klare Einfachheit und Einheit der Wirkung von früher. Der im Raum herrschende Gesamtmaßstab wird ein anderer, die Aufteilung der Wand und der Gewölbeflächen wird eine andere, die Mittel im Einzelnen müssen sich steigern. An Stelle der flächigen Malerei tritt eine stark modellierende, im höheren Maße körperlich wirkende Malerei. Den Effekt zu steigern werden, der byzantinischen und der byzantinisch-italiänischen Malerei und Mosaikkunst entlehnt, bunte, spitze, oft deutlich vergoldete Lichter den Figuren aufgesetzt. Ganz auffällig ist das vor allem noch heute in Köln an den Gemälden in den Taufkapellen von St. Gereon und St. Kunibert. Diese spitzen Lichter hatten auch die ursprünglichen Malereien in der Koncha von St. Severin, und die großen Einzelfiguren der Apostel auf den Schiefertafeln aus St. Ursula zeigen sie in aller Klarheit.

In derselben Richtung liegen auch noch andere technische Künsteleien. Von besonderem Interesse sind im 13. Jh. die Versuche, die plastisch-dekorative Wirkung der Malereien zu erhöhen dadurch, daß ganze Teile in Stuck plastisch modelliert sind und dieser dann vergoldet wird. Auch hier handelt es sich um eine alte Technik, die im Orient gebräuchlich war und im Malerbuch vom Berge Athos als eine ganz gewöhnliche beschrieben wird; sie ist hier nicht nur auf die Nimben beschränkt, sondern wird auch auf den ganzen Chorschluß ausgedehnt (§ 8 u. 9). Über die Herstellung der plastischen Nimben usw. gibt das Malerbuch im § 7[14] besondere Vorschriften: Baumwollfäden sollen in den zum Grund benötigten Gips getaucht und an der Wand befestigt werden. Über die Baumwollfäden werden noch ein oder zwei Lagen Gips aufgetragen, um die nötige Ausladung zu erhalten. Danach sind die Ornamente und plastischen Erhebungen sorgfältig abzuschneiden und zu glätten. Eine ähnliche Anweisung gibt auch Cennino Cennini im Kapitel 122.

In den nordischen Wandmalereien werden nicht nur die Nimben, sondern auch die Kronen, die Gewandsäume, Halsausschnitte, Gürtel, Schmuckstücke, Waffen, Bücher, endlich in großem Umfang die mächtigen Throne mit ihren Lehnen und Unterbauten in Stuck hergestellt, der nur ganz einfach als Hartstuck auf die Mauer aufgetragen und dort freihändig modelliert wird. Diese Technik findet sich noch in Köln in St. Kunibert und St. Severin, sie fand sich im Chor von St. Gereon, in großem Maßstab im Chor von Gerresheim, wo sogar die Gitter vor den Thronstufen plastisch ausgeführt waren; außerhalb der Rheinlande etwa in Soest und Goslar. Im Chorhaus zu St. Severin sind in einer höchst originellen Weise vier der sogenannten Schallgefäße, die in der Südwand sitzen, als plastische Öffnungen der Posaunen in den Händen der Engel verwendet[15].

Endlich müssen auch noch andere Techniken in diesem Zusammenhang genannt werden, die ebenso mit anderen als rein malerischen Mitteln wirken wollen: die Metalleinlagen in Werden, die Glasflüsse in Bonn und Gerresheim. Aber diese stellen zusammen mit dem starken Gebrauch des Stuck schon eine Entartung der Technik dar[16].

---

[14] Berger, Quellen S. 73.

[15] Über die sog. Schallgefäße und ihre Verwendung und Bedeutung gibt es allmählich schon eine ganze kleine Literatur, die bei P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden S. 65 u. bei Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland S. 31 verzeichnet ist. Dazu noch Denkmalpflege 1905, S. 53.

[16] Außer den oben S. 94 in Anm. 37 genannten frühen Denkmälern sind etwa noch die Wandmalereien in Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire) zu nennen, wo der blaue Grund mit Sternen besetzt war, die ursprünglich aus Glasflüssen oder Metall bestanden (Lex et Martin, Peintures murales de la chapelle du château des moines de Cluny à Berzé-la-Ville, Paris 1895, p. 4).

Das dekorative System.

Die vereinzelt auf uns gekommenen frühmittelalterlichen Wandmalereien sind in ihrer beabsichtigten Wirkung und Sprache nur ganz zu verstehen, wenn wir sie uns innerhalb des dekorativen Systems denken, das ursprünglich den ganzen Innenraum beherrschte. Das System gab erst die Gliederung der Flächen in Zonen, gab den Maßstab, bestimmte den Platz, der überhaupt für figürlichen Schmuck freigelassen, freigegeben ward, setzte vor allem den farbigen Akkord fest, der das Leitmotiv für die gesamte Dekoration abgab, und löste damit den Rhythmus aus, der in der besonderen Sprache der Farbe nun zu dem natürlichen Rhythmus der architektonischen Glieder trat, diesen verstärkend oder ihn als das Hauptthema varriierend. Ohne das Verständnis dieses Systems ist auch die Erkenntnis des dekorativen Stils der figürlichen Gemälde nicht möglich. Viel zu oft hat man die Einzelgemälde aus diesem Zusammenhang herausgerissen, sie hierdurch ihres natürlichen Maßstabes beraubt. Dieses System ist nur in relativ wenigen Fällen ganz erhalten, oft vermögen wir es uns aus den Resten zu rekonstruieren, manchmal können wir es nur ahnen. Dieses System hat in der romanischen Periode seine eigene Entwicklung, seine eigene Geschichte und es bildet seine eigenen Gesetze aus, die es dann wieder den figürlichen Malereien aufzwingt.

Fig. 449. Aachen. Bemalung der westlichen Abschlußwand der Kaiserloge im Münster.

In dem ältesten farbig behandelten Innenraum, den wir im Westen haben, dem Münster zu A a c h e n , ist das dekorative System vom Ende des 10. Jh. mit ziemlicher Klarheit aus den noch erhaltenen Resten zu rekonstruieren (vgl. oben S. 69). Für das architektonische Gerüst ist hier neben dem herrschenden Silbergrau des natürlichen Steintons die Farbe Braunrot zur Verwendung gekommen, die ursprünglich alle Kanten markierte und alle Felder scharf einfaßte. Mit einem sicheren Gefühl für die Wirkung von unten gesehen sind die Bänder und Bortstreifen in einer solchen Breite angeordnet, daß sie selbst bei dem Einblick aus dem Oktogon noch kräftig genug und erkennbar die Fläche aufteilen. Von allen feineren Details im Ornament ist deswegen abgesehen. Es scheint, daß die Malerei in den architektonischen Gliedern die Pilaster und Pfeilervorlagen frei gelassen hat, so daß erst der darüber sich aufbauende Teil des tektonischen Gerüstes farbig dekoriert ist. Die Friese gleichen ungefähr in Breite den Laibungsbögen, so daß hier in diesen Bändern ein einheitlicher Maßstab aufkommt. Das Tonnengewölbe der Kaiserloge erst

durch einen breiten Rahmen einzufassen und in dieses hinein dann einzelne große Medaillons zu setzen, stellt ein durchaus originelles Motiv dar.

Neben dem Rot steht, den Klang aufnehmend, zumeist Gelb. An den nach Osten hin gelegenen Flächen, sowohl an der Abschlußwand der Kaiserloge wie an der Stirnwand der vorderen Säulenstellung, ist neben dem Rot ein lebhafteres Grün mit einem leichten Stich in Blau zur Verwendung gekommen. Hier, wo das Rot als Hintergrund der einen Figur gedacht ist, ist es ersichtlich von schärferer und hellerer Färbung als das Blaurot der äußeren Einfassung (Fig. 449). Die Farbentöne sind nach der Baumannschen Farbentonkarte Rotorange 327, 7 ro 1, für das nach Zinnober hinneigende Rot des Hintergrundes 303, 6 r—ro, für das Grünblau 961, 5 gb[1].

Der Akkord Rot-Gelb-Grün findet sich auch in der Luciuskirche in Werden (vgl. oben S. 91), und ganz bewußt sind hier als Hintergrund für die Figuren die Farben Rot und Grün wechselnd benutzt. Die einheitliche architektonische Gliederung wird hier wieder durch das dunkle Rot gegeben, neben das zumeist direkt zur Auflösung das Ockergelb tritt. Auch hier sind die einheitlichen tragenden Teile des tektonischen Gerüstes von Farbe frei geblieben. Die Tonskala ist aber eine ganz andere als in Aachen, wo die Töne den natürlichen Erdfarben entsprechend reiner genommen sind. Das dunkle Rot hat hier eine starke Zuneigung zu Violettpurpur, nur das helle giftige Blaugrün hat ungefähr den gleichen Charakter wie in Aachen. Nach der Baumannschen Farbentonkarte würde für das Rot des Hintergrundes hier in Betracht kommen Purpurrot 201, 7 pr, die Friese, der Mäander und die Ornamentmotive in den Laibungen ergeben sehr delikate gebrochene und komplizierte Töne. Zumal für den Mäander ist das Graublau mit dem Mattrot und dem leicht Orangegelb mit einem erstaunlichen feinen Farbenempfinden ausgewählt.

In der nächsten Gruppe tritt dann schon die Farbe Blau als leitender Ton für den Hintergrund auf. Während bislang nur eine leitende Farbe (mit einem Begleitton) als das architektonische Gerüst tragend eingeführt war, tritt jetzt daneben der durchgehende Hintergrundton, von dem im allgemeinen nur die Figuren sich hell abheben. Die Fläche erscheint so in höherem Maße noch als eine Einheit. Die Silhouettenwirkung wird durch die starken Gegensätze in den Helligkeitsgraden gesteigert. Notwendig muß dadurch auch der ganze Stil noch ein stärker flächenhafter, in noch höherem Maße auf die Wirkung der Linie aufgebaut werden.

Dieses Blau ist nun, vor allem in dem Anfang bis zur zweiten Hälfte des 12. Jh. kein ganz einheitliches. Auch ist der ursprüngliche Tonwert nicht leicht festzustellen, da einmal die Farbenwerte sich verschiedentlich geändert haben, zumal durch das Durchwachsen des Kobalt, und da außerdem die auf dem braunen Grund später aufgetragene Kalktünche den Ton wesentlich verändert zu haben scheint. Das Blau, das ja schon die altchristliche Kunst in Rom und in Ravenna wie im Orient als Hintergrundton ausgebildet hat, ist auch in der karolingischen Periode schon üblich. Es bildet die leitende Farbe für den Hintergrund in Germigny-des-Près ebenso wie in den Paschalismosaiken in Rom[2].

---

[1] Zur Bezeichnung der Farben benutze ich die von Paul Baumann (Aue im Vogtland) hergestellte Farbentonkarte nach dem Fraseschen System (D. R. G. M. 460 993). Sie hat vor anderen Tonskalen den Vorzug der praktischen Benutzbarkeit und gestattet durch einfache Nebeneinanderstellung die Fixierung sehr differenzierter Töne. Natürlich handelt es sich hier immer um reine Töne. — Die durch Schmutz veränderten Tonwerte wird man in keiner Tonkarte finden. Es gilt also immer diesen Faktor abzuziehen. Wenn ich diese Farbentonkarte zu Grunde lege, so bin ich natürlich über die hier notwendig vorhandenen Mängel in der Bezeichnung nicht im Unklaren. Vielleicht wird die Farbentabelle, für die Wilhelm Ostwald soeben in einer Flugschrift des Werkbundes plädiert, hier eine noch genauere Bezeichnung ermöglichen.

[2] Schon die Alten kannten die Herstellung einer blauen Farbe, dem heutigen Berliner Blau entsprechend, aus Röthel, Eisenoxyd mit gelbem oder rotem Blutlaugensalz. Auch die grüne Erde von Verona gibt bei der Versetzung mit Blutlaugensalz eine blaue Farbe (Raehlmann, Über die Maltechnik der Alten, Berlin 1910, S. 51).

Bei den Untersuchungen der Pompejanischen Wandmalereien fand Raehlmann a. a. O. S. 67, daß die blauen Farbstücke, die unter dem Mikroskop wie zerstoßenes blaues Glas aussehen, mit Salzsäure oder mit konzentrierter Essigsäure behandelt ihre Farbe ganz behalten. Es können also keine mit Ultramarin, sondern wahrscheinlich mit kohlensaurem Kupferoxydul gefärbten Glasstückchen sein, ähnlich den Smalten (Chaptal u. Humphry Davy haben solche blaue Glasfritten in einem Verkaufsladen in Pompeji aufgefunden).

Es ist fraglich, welcher Art dann eigentlich das in der frühmittelalterlichen Malerei gebrauchte Blau ist. Zunächst ist es jedenfalls kein Kobaltblau, das überhaupt erst 1795 zuerst durch Glühen von reiner Tonerde mit salpetersaurem Kobalt hergestellt ward und das seine Verbreitung erst seit 1824 gefunden hat. Am wahrscheinlichsten war es natürliches Ultramarin, das seit den ältesten Zeiten bekannt, nach Theophrastus aus den Gegenden jenseits des Kaspischen

Am frühesten tritt dieses Blau auf in Essen (vgl. oben S. 104), wo es alle Ansichtsflächen des komplizierten Bauwerks bedeckt, während die Bogenlaibungen im Gegensatz dazu ein helles Gelborange als Grundton bringen. Die Einfassung der Felder bildet wechselnd das Blaurot oder das Hellorangegelb. An das alte Grün von Aachen und Werden erinnert nur noch der Hintergrund auf den Medaillons mit den Äbtissinnenbildern. Der Grundton des Blau ist hier nach der Baumannschen Farbentonkarte Grünblau 1058, 7 bgg.

Nun ist es weiter sehr interessant, zu verfolgen, wie dieser blaugrüne Ton weitergebildet wird und wie das ganze farbige System auf ihn gestimmt wird. In Maria im Kapitol in Köln (vgl. oben S. 226) ist die ganze Fläche in Grünblau gehalten, das wesentlich heller erscheint als in Essen und stärker nach dem Grün hin gestimmt ist (nach der Baumannschen Farbentonkarte etwa 1039, 6 gbb—bgg). Für das architektonische Gerüst wie für die Figuren herrschen die einfachen Erdtöne Röthel und gelber Ocker. Der architektonische Rahmen ist nicht so scharf wie in Essen durchgeführt. An den Graten des Hauptgewölbes in der Krypta wechseln schmutziggelbe und braunrote rechteckige Felder miteinander.

In der Krypta der Münsterkirche zu Emmerich (vgl. oben S. 204) herrscht hingegen das Gefühl vor, daß dieses Blau des Hintergrundes nicht ganz durchgeführt werden darf, sondern daß es durch einen Bortstreifen abgefaßt werden muß. Hier ist ein breiter Streifen von Schwarzgrau genommen, so breit, daß die Figuren von diesem Rahmen in einigen Fällen fast zerteilt werden. Für die einheitliche Einrahmung der Felder dominiert dann wieder das Braunrot, das hier nach Purpurrot hin entwickelt ist, zusammen mit Orangegelb. Ganz auffällig ist, daß hier die Reihe der durchlaufenden Szenen scheinbar durch eine gemalte Architektur unterbrochen ist: mächtige purpurfarbene oder orangegelbe Rundsäulen mit breit ausladenden Kapitälen, die aber nicht etwa ein Gebälk tragen und eine nach oben sich fortsetzende Gliederung geben, sondern die nur eine bedeutende Zäsur zwischen den Bildfeldern selbst darstellen. Die Farbenskala dieses nie durch Übertünchen entstellten Restes ist eine sehr lebhafte, auf Blaurotgelb aufgebaute. Die Gewandtöne in den Bildern nehmen bewußt die einzelnen Farben der dekorativen Einrahmung auf.

Das für die hochromanische Malerei typische dekorative System mit dem blauen, von grünen Bortstreifen umrahmten Grund findet sich zuerst ausgesprochen in dem Westchor zu Knechtsteden (vgl. oben S. 248), wo in der eigentlichen Koncha das Blau als Grund durchgeht, während der Zyklus der elf Apostel darunter ganz bewußt auf einen hellgelben Grund gesetzt ist, um so die Koncha von dem Tambour loszulösen, ein Motiv, wie es später noch etwa in Nideggen angewendet wird. Der Ton des blauen Hintergrundes ist bei der Wiederherstellung durch *Aschenbroich* etwas zu zaghaft und matt behandelt, er müßte wesentlich intensiver wirken gegenüber den braunen Tönen. Die Einführung des Grün für die Bortstreifen hat hier den romanischen Maler veranlaßt, diese grüne Farbe auch bei den Figuren aufzunehmen. In der Koncha war er, da das Blau natürlich auf dem blauen Hintergrund ausgeschlossen war und da er ein starkes Gelb oder starkes Rot auf seiner Palette nicht besitzt, beziehungsweise das nur auf dem Apostelfries ganz untergeordnet anwendet, auf Grün angewiesen. So ist geschickt diese Farbe bei Christus wie bei den beiden Apostelfürsten für die Gewandung aufgenommen. Für den architektonischen Rahmen herrscht hier auch das Braunrot, aber nur in schmalen Bändern, zumal mit einem schmutzigen Orangegelb. Wie in Maria im Kapitol sind auch hier die Farben stark auf die einfachen Erdtöne gestimmt.

Zum ersten Male zeigt dann Schwarzrheindorf (vgl. oben S. 278) in einem von den ersten Künstlern der Zeit nach einem weise durchdachten Plan ausgeführten Kunstwerk das neue dekorative System durch einen ganzen komplizierten Innenraum durchgeführt. Die Gliederung wird höchst ausdrucks-

---

Meeres beschafft wurde (daher azurro oltramarino). Da das Ultramarin gegen Alkalien (ungelöschten Kalk) unempfindlich ist, ist es besonders im Fresko und im Anfeuchten mit Kalkwasser verwendbar. Vgl. A. Eibner, Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik, Berlin 1909, S. 112, 132. — Fr. G. Cremer, Studien z. Geschichte der Ölfarbentechnik, Düsseldorf 1895, S. 142. — Raehlmann a. a. O. S. 68. — Als Gegensatz wird azurro cismarino, Bergblau oder Kupferlasur genannt. Im 3. Buche des Heraclius erscheint unter § 51 Lasur von Lapis Lazuli, also echt Ultramarin. Dasselbe auch genau beschrieben bei Le Begue Nr. 111—118, in dem Traktat des Cennini Nr. 62, in dem Neapeler Kodex für Miniaturmalerei (Berger, Quellen S. 126). Theophilus gibt lib. I, cap. 15 die Anweisung, unter Azur und Grün als Grund noch die Farbe zu legen, die Veneda heißt, aus Schwarz und Kalk gemischt. In Schwarzrheindorf fand sich als Hintergrund eine Untermalung von Grau (aus Weiß, Ruß und etwas gelbem Ocker), darüber eine dünne Lasur von Blau (Smalte, Ultramarin?).

voll durch die Farben Rot, Blau und Orangegelb gegeben, die klar und sicher die einzelnen Felder einrahmen. Den Innenraum gliedern dann die dazwischen geschobenen Blattfriese, die die einzelnen Akte des Zyklus wieder zusammenfassen und so dem Ganzen Halt geben. Die farbige Ruhe für das Auge aber wird erst durch den gleichmäßig durchgeführten Grund gebracht, ein wohltuendes sattes Blaugrün, von breiten grünen Bortstreifen umrahmt. Die farbige Wirkung der Figuren darf man sich ursprünglich wohl als stärker denken; weil vielfach nur die Vorzeichnung erhalten war, hat der Restaurator nicht gewagt, die wenigen Tupfen der Lokaltöne über die Fläche auszudehnen, aber es zeigt sich aus den erhaltenen Spuren, daß die Wirkung, wenn auch im ganzen durchweg intensiver, doch auf den gleichen Klang und Akkord aufgebaut war, daß auch hier die Töne der Umrahmung und daneben ein stumpfes und mattes Grün, ein stumpfes Blau und ein stumpfes Blaßrot dominierten, doch so, daß die Töne der Figuren und der Gewänder nicht die der tektonischen Umrahmung überschrieen.

Das gleiche System darf man sich dann endlich auch im Kapitelsaal zu Brauweiler (vgl. oben S. 363) als die ursprüngliche Wirkung vorstellen. Durch die koloristisch zumal im Ornamentalen unglaublich rohe und gefühllose Wiederherstellung ist der feine ehemalige Klang verloren gegangen. Die Wirkung baut sich aber ersichtlich auf dem gleichen System auf, und die Rubenschen Kopien geben uns einen ganz guten Begriff von der ursprünglichen Gesamtwirkung. Wesentlich ist hier, daß die Decke dunkel über dem Raum lastet und aus dem tiefen, aber satten Blau die einzelnen Gestalten hervorwachsen (Fig. 450).

Fig. 450. Brauweiler. Blick in den Kapitelsaal.

Im Beginn des 13. Jh. mehren sich natürlich die Möglichkeiten der dekorativen Behandlung. In jener Zeit des höchsten Subjektivismus in der Behandlung des Architektonischen würde es unverständlich sein, wenn diese Neigung nicht auch in der architektonischen Malerei sich ausspräche. Wir können nur von einigen großen Grundmotiven reden. Es steht hier ersichtlich ein kaltes einem warmen System gegenüber. Das Bestimmende hierbei ist im wesentlichen doch wohl das persönliche Farbenempfinden der ausführenden Künstler. Ganz einfach, ohne starke Mitwirkung von farbigen Friesen und ganz ohne das Mitsprechen des vegetabilen Ornaments ist das kalte System im Langhaus des Bonner Münsters (vgl. oben S. 442) durchgeführt: Hier ist ausschließlich und ersichtlich die Aufgabe gestellt und erfüllt, die Architektur selbst zu betonen und zu heben. Das bedeutendste Beispiel jenes kalten Systems haben wir in der Severikirche zu Boppard (vgl. oben S. 479) vor uns. Ich kenne im Westen keinen Bau, an dem mit solcher Strenge und Energie, mit solch sicherem Gefühl für die Funktion des Ornaments und seine Wirkung, zuletzt mit so einfachen Mitteln und in einem so klaren farbigen Klang ein dekoratives Programm durchgeführt ist. Dieses wahrhaft klassische kalte System hat als Grund das ungebrochene Weiß, für die tragenden Teile, zumal für die Pfeiler und die Arkadenbögen, Grau und daneben nur noch Braunrot und Ockergelb. Als Grund, aber nicht als eigentliche Farbe, tritt für die Ornamente noch ein Schwarz hinzu, das nicht ganz intensiv ist, für die Umrahmung der Ornamente wie für die Fugen Grauweiß. Keines der Ornamente ist modelliert, keines der Blätter im eigentlichen Sinne abgetönt. Die Wirkung ist

eine ausschließlich flächige, und gerade das gibt dem Ganzen eine starke vorbildliche Bedeutung. In diese klare architektonische Gliederung war ein figürlicher Zyklus nicht gut einzufügen. Wenn er hier eingepaßt werden sollte, so mußte er wie eine Zutat erscheinen. Mit sicherem Gefühl ist die Legende des h. Severus nur wie ein zweistreifiger breiter Teppich hier an der Nordwand aufgeheftet worden, ohne den Versuch zu machen, ihn in das System einzufügen.

Eine höchst interessante Abart des kalten Systems, wie es in Boppard angeschlagen ist, zeigt die Ausmalung der kleinen romanischen Kirche zu Müllenbach im Kreise Gummersbach (Fig. 451). Offensichtlich sprechen hier westfälische Einflüsse mit. Es ist eine bescheidene Abart des Systems, wie es vor allem in Soest und weiter im Norden Deutschlands angewendet ist. Die Kirche stammt aus dem Ende des 12. Jh., die Dekoration aber erst aus dem Anfange des nächsten Jahrhunderts[3]. Die ganze Hauptarchitektur, die Pfeiler, Gurte und Arkadenbögen sind in kaltem Grau mit weißen Fugen gehalten und durch eine braunrote Linie nach außen abgesetzt. Die Fläche über den Arkaden wird durch einen breiten Fries zerschnitten, der unterhalb der Sohlbänke der Fenster des Obergadens hinläuft. Ein gelbes Palmettenmuster wird durch zwei hellrote breite Bort-

Fig. 451. Müllenbach. Dekorative Ausmalung der romanischen Kirche.

[3] Renard, Kunstdenkmäler d. Kr. Gummersbach, Waldbröl und Wipperfürth (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz V, 1) S. 48. Die Kirche wird in dem Heberegister des Stifters St. Severin in Köln v. J. 1174 genannt (Kremer, Akademische Beiträge zur Gülch-Bergischen Geschichte III, Nr. 53).

streifen eingerahmt, darunter hängt in der Breite des Fensters mit den Einrahmungen herab ein gemalter Teppich in Mattgelb und Braunrot (die Medaillons mit den Sternen gelb, der Grund braunrot mit weißen Blumen in den Zwickeln, auch der Rahmen hellgelb). Über dem mittleren Fries baut sich als Einrahmung der Fenster eine gemalte Architektur auf. Zwei auffällig schlanke gedrehte Säulen mit kräftig ausladenden Blattkapitälen tragen die Keilsteine, die den eigentlichen Bogen umrahmen. Die ganze Malerei ist in dunklem Rot gehalten; in dem gleichen Rot sind endlich noch die sehr merkwürdigen, von dem Scheitel der Schildbögen nach dem Schlußstein zu aufsteigenden Bäumchen gegeben, deren einzelne Zweige und Spitzen in reich stilisierten Blumen ausladen. Vereinzelte kleine Sterne in Rot beleben daneben die Gewölbefläche. Bei der Einfachheit des Akkords und der bewußten Bescheidenheit der verwandten künstlerischen Mittel ist die Wirkung eine doppelt bedeutende und vorbildliche.

Fig. 452. Brauweiler, Abteikirche. Blick nach Osten.

Eine ganz einzigartige und im Rheinland ohne Parallele dastehende Art der Innendekoration hat das Langhaus der Abteikirche zu Brauweiler erhalten (Fig. 452 bis 454). Der um die Mitte des 11. Jh. gegründete Bau ist um die Mitte des 12. Jh. gründlich umgestaltet worden. Aus dieser Zeit stammen die merkwürdigen Details im Mittelschiff, die im Rheinland keine Parallele haben. Das so geschaffene reiche architektonische System ist dann wohl im ersten Viertel des 13. Jh. bemalt worden, jedoch ist diese Dekoration vor dem Umbau des Ostschiffes fertig gestellt, der eine ganz andere farbige Stimmung erhielt[4].

[4] Über die Baugeschichte der Kirche vgl. ausführlich Wiethase, Die Pfarrkirche zu Brauweiler: Zs. d. Architekten- u. Ingenieurvereins zu Hannover XXIV, 1878, S. 159. Dazu Tafel 737—741. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Landkreises Köln (Kunstdenkm. d. Rheinprovinz IV, 1) S. 20 mit weiterer Literatur. — A. Bardenhewer, Ausmalung der Abteikirche zu Brauweiler und Wiederherstellung der alten Malereien: Berichte d. rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege VIII, 1903, S. 4.

Die nähere Zeitbestimmung des Umbaus in der Mitte des 12. Jh. gibt wohl die Nachricht über eine Altarweihe in der Michaelskapelle des Westturmes vom J. 1141 (Chronicon Brunwylrense: Ann. h. V. N. XVII, S. 146): Abbas consecrari fecit altare s. Michaelis archangeli in maiore turri, quod postea propter organum ibi positum fuit destructum). Ich möchte um diese Zeit eine erstmalige Einwölbung des Mittelschiffs annehmen durch ein sog. falsches sechsteiliges Gewölbe (mit Querrippe in Scheitelhöhe). Die von mir vor

Während sonst in den Rheinlanden die eigentlichen Architekturteile immer in einem Tone, gewöhnlich in Grau oder Graubraun, gehalten sind, ist für das System von Brauweiler charakteristisch der Wechsel von horizontalen Schichten in Grau und Rot, entsprechend dem Wechsel von Trachyt und rotem Sandstein, wie er sich in den Eckquadern an den ältesten Partien am äußeren Westbau, zumal an der Nordseite, findet. Die Schichten sind so gleichmäßig durchgeführt, wie etwa in der Gruppe der romanischen und frühgotischen Bauten des westlichen Oberitaliens. Die Farbe ist ersichtlich nicht ganz deckend auf den Stein gestrichen, nur leise lasierend aufgetragen, doch ist auf die alten Schichten und Fugen bei der Einteilung keinerlei Rücksicht genommen. Die Keilsteine um die unteren Arkaden herum sind auffällig knapp gehalten, während es sonst für die frühen Systeme der architektonischen Dekoration charakteristisch ist,

Fig. 453. Brauweiler, Abteikirche. Blick nach Westen.

daß die Bemalung hier der Breite der Bogensteine selbst Rechnung trägt. Die Gesimse und Basen zeigen die Töne Gelb, Blau und Rot. Wenn eine weitere Farbe nötig ist, so tritt neben das Rot noch einmal

zwei Jahrzehnten gegebene Baugeschichte bedarf nach mancher Richtung der Korrektur. Darüber an anderer Stelle. Der Erweiterungsbau ist unter dem Abt Godesmann (1196—1226) ausgeführt (vgl. die Nachricht über die Weihe der drei Altäre in der Krypta im Chron. Brunwylrense: Ann. h. V. N. XVII, S. 159). Der Bau stockt vor dem J. 1226.

Bei der Wiederherstellung der Innendekoration durch den Maler *A. Bardenhewer* i. d. J. 1901—1903 ergab sich, daß der Bau ursprünglich nicht mit Putz versehen war, sondern daß hier ähnlich wie in Laach die Wirkung lediglich durch den Gegensatz des verschiedenen Materials gegeben war. Die Bogenöffnung nach der Vorhalle zu zeigte den Wechsel von breiten Schichten aus Trachyt und rotem Eifeler Sandstein. Die Wandfläche am Turm zeigte ein fein gefugtes Tuffsteinmauerwerk. Nur die Nischen und Gewölbe wiesen unregelmäßiges Mauerwerk auf und waren wohl von Anfang an für malerische Dekoration vorgesehen. Ganz ähnlich waren auch im Langhaus von St. Aposteln zu Köln nur die Nischen, Zwickel und Gewölbekappen verputzt. Vgl. BARDENHEWER a. a. O.: Berichte IV, 1903, S. 5. Die großen Einzelfiguren von Heiligen auf den dem Mittelschiff zugewandten Seiten der Pfeiler stammen erst aus dem 14. Jh.

Gelb. Gelb ist zumal für die Stirnflächen, Blau und Rot vor allem für die Kehlen, Rundstäbe und Plättchen verwendet. Die Kapitäle zeigen reiche Bemalung in Grün und Rot; die sehr merkwürdigen, in ihrer Wirkung im Rheinland fast einzigartigen großen Dienstkapitäle weisen zum Teil eine ganz naturalistische Bemalung auf. Hier sind die Figürchen grell bemalt und im Ton modelliert; für das Modellieren ist Weiß verwendet. Der untere und obere Schlußring der Säule ist immer rot gehalten. Endlich sind die Säulen selbst, sowohl die kurzen Dienstsäulen wie die Arkadensäulen im Obergaden mit einem feinen Zickzackmuster in Grau und in Gelb versehen. Die Streifen werden durch weiße Linien geschieden[5]. Das große durchlaufende Gesims, auf dem die Fenster des Obergadens mit ihren Sohlbänken aufsitzen, ist rot gehalten, über das obere Glied zieht sich ein gelber Streifen hin. Entsprechend der warmen Haltung der ganzen Dekoration mit dem starken Rot und Gelb ist auch der Hintergrund nicht ganz in kaltem Weiß, sondern etwas gelblich gehalten. Unter dem großen mittleren Hauptgesims zieht sich ein aufgemalter Fries von Rundbögen, die in Linien enden, hin, in Grau mit schwarzen Konturen. Die Nischen trugen ursprünglich wohl sämtlich Einzelfiguren, doch ist nur auf der Nordseite in der ersten Nische neben der Orgelbühne eine Einzelfigur in dürftigen Resten erhalten. Sie zeigt einen großen en face stehenden Heiligen in statuarischer Haltung, neben ihm eine kleinere knieende Figur, gegenüber wahrscheinlich ursprünglich eine zweite. Es ist hier wohl nicht der h. Martinus, sondern der h. Jacobus major zu vermuten, in einer Haltung ähnlich der in der Kirche zu Linz (vgl. oben S. 609)[6].

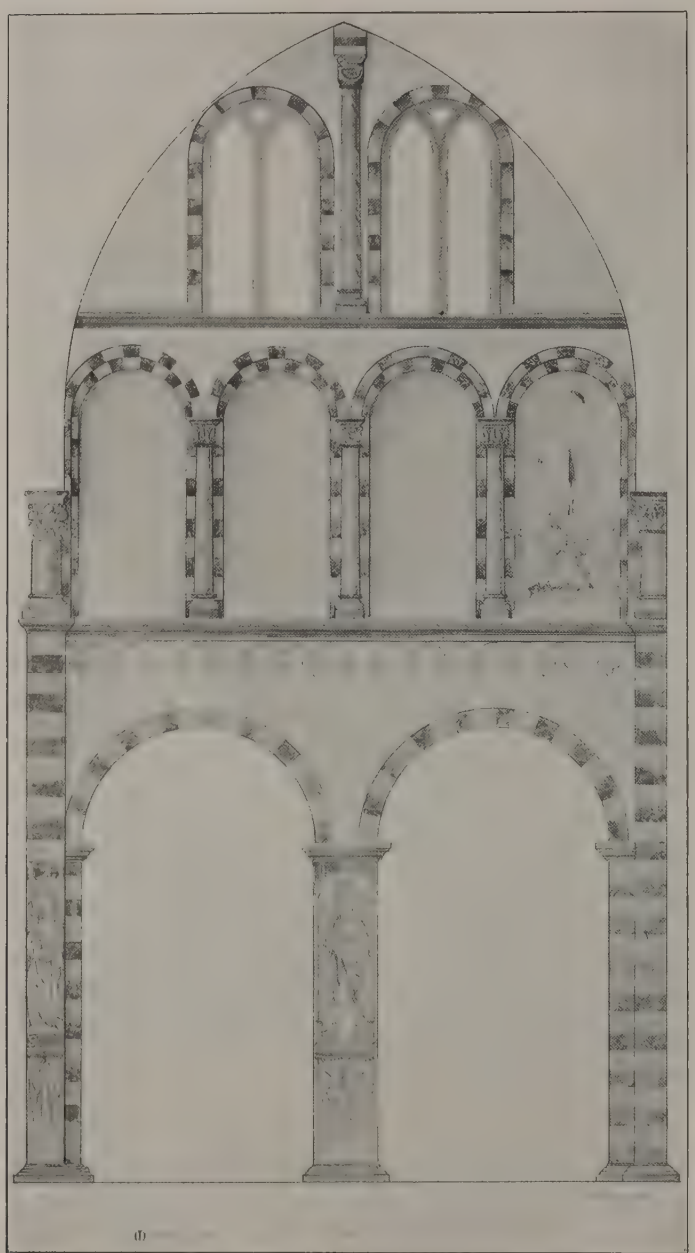


Fig. 454. Brauweiler, Abteikirche. System im Langhause.

[5] Das jetzige spätgotische Gewölbe ist (an Stelle eines früheren?) erst 1514 eingesetzt worden. Gleichzeitig ist dieses Gewölbe auch mit reichen stätgotischen Rankenornamenten in Grün mit schwarzen Umrissen und bunten Blumen versehen worden, die jetzt ein koloristisch sehr wirksames Gegenstück zu den rotgrauen Arkaden der Wände bilden. Die Art der Dekoration ist dieselbe wie in der Sakristei der Cäcilienkirche zu Köln, der St. Castorkirche zu Coblenz und in der Gruppe der niederrheinischen Kirchen zu Duisburg, Wesel, Xanten, Calcar, Cranenburg, Gaesdonk.

[6] Der Chorraum zeigt eine ganz andere Polychromie, die bei Gelegenheit der ersten Restauration des Innern zwischen 1866 und 1874 durch den Maler *Gisbert Münster* völlig

Ein ganz anderes farbiges Empfinden herrscht in den dekorativ verwandten Kirchen zu Andernach und Limburg (vgl. oben S. 445 u. 502). Das System ist hier ein entschieden warmes. Das spricht sich zunächst schon darin aus, daß das Grau der architektonischen Glieder einen stärkeren Stich ins Gelbliche hat und daß der Ton für die Flächen, zumal in Limburg, nicht ganz kaltes Weiß aufweist. In der architektonischen Gliederung herrscht das Rotgelb, dazu aber kommen in den Zwickeln wie den Bogenfüllungen die Farben Blau und Grün in starker Ausdehnung und vielfacher Abschattierung, in den Ornamenten spielt ein Blaugrün eine sehr starke Rolle. Wie in Boppard sind auch hier in den unteren Arkaden die eigentlichen Keilsteine in Grau gehalten, die dann erst in einem zweiten Unterstützungsbogen durch einen farbigen Fries eingerahmt werden. Mit großem künstlerischen Geschick ist in Limburg das Querschiff gegen das Mittelschiff abgesetzt. Vor allem in den Gewölben wird hier gegenüber dem Langhaus ein kühlerer Ton angegeben, in dem der Akkord Grau-Rot dominiert, gegenüber dem Gelb-Rot-Blau der Gewölbemalereien im Mittelschiff. Der Maß-

Fig 455. Altenberg. Ausmalung der Markuskapelle.

„erneuert" ward. Die alte Wirkung ist dabei vielfach verändert und gerade im Grundakkord modernisiert worden. In den Zwickeln der großen Bogen stehen auf rotem Grund Medaillons mit den Halbfiguren von Engeln mit Spruchbändern auf braunem Grunde (ob alt?). In der Nischenarchitektur, die die Wände des Obergadens gliedert, zeigen das Horizontalgesims und die Basen die Farben Rot, Blau, Gold. Die Säulchen sind alle mit verschiedenen Mustern bedeckt, meist schuppenartig aufsteigend, Blätterkränze nachahmend. Es liegen hier vielleicht alte Vorbilder zugrunde, die jetzigen Muster sind aber neu. Das gilt auch von den Ornamenten, die auf dem schwarzen und grauen Grund aufgesetzt sind. Die großen Figuren in den Nischen der Nord- und Südseite zeigen noch Erinnerungen an den eckig gebrochenen romanischen Stil von Köln, wie er in St. Gereon zuerst auftritt, sie gehören aber doch der frühgotischen Zeit an, wenn sie auch von anderer Hand stammen als die Figuren und die ganze Dekoration in der Apsis. Der figürliche Schmuck wird in dem Bande der gotischen Wandmalerei der Rheinlande seine eingehende Würdigung finden. Das dekorative System des Chorhauses ist jetzt in der übertrieben starken Farbigkeit aber sicher nicht mehr das alte. Es ist nicht gut anzunehmen, daß diese Kirche allein sich von den Prinzipien einer durchgehenden hellen Grundfarbe so entfernt hätte. So ist es auch nicht möglich, dieses System für eine Geschichte der monumentalen Dekoration ernsthaft heranzuziehen.

stab der Friese von den großen Schlußsteinumrahmungen (Fig. 356) ist mit sicherem Gefühl für die Fernwirkung gegeben. Eine Vermittlung zwischen dem kalten System von Boppard und dem warmen von Andernach-Limburg gibt Bacharach (vgl. oben S. 451), das aber in den ursprünglichen Resten doch bewußt auf die kalte Palette aufgebaut ist, nur ist hier durch das Hinzutreten von Rosa, Grün und Blau die Skala bereichert. Angesichts der wundervollen Wirkung der hier erhaltenen Proben des alten Systems ist das völlig unmotivierte Verlassen dieses überlieferten Schemas bei der Neuausmalung doppelt zu beklagen. Eine nach den nördlichen Rheinlanden versprengte Probe jenes warmen Systems zeigt die Ausmalung der kleinen Markuskapelle zu Altenberg (vgl. oben S. 601). Hier ist auf dem Grund eines leicht gelblichen Weiß eine üppige dekorative Malerei durchgeführt, die vor allem durch die starke Marmorimitation ihren Charakter erhält. In die starke farbige Dekoration bringt die Durchführung von Ockergelb für die Architekturglieder und Schwarz für die Säulchen wieder Ordnung (Fig. 455).

Alle diese dekorativen Systeme bis in die dreißiger Jahre des 13. Jh. sind nun auf dem Prinzip aufgebaut, daß die Malerei nur die Aufgabe hat, das von der Architektur Gesagte zu unterstreichen und zu betonen. Es sind immer nur die architektonischen Gliederungen aufgenommen. Das einzige, was der Maler wagen darf, ist, die Wandfläche durch ein breites horizontales Band, das gewöhnlich unter den Sohlbänken der Fenster des Obergadens hinläuft, zu teilen. Es fehlt aber hier noch ganz die eigentliche Architekturmalerei, die ein Scheingerüst auf die Wand setzen will. In Andernach ist (Tafelband Tafel 47, Detail unter der linken Arkade des Doppelfensters) in den Bogenlaibungen gelegentlich schon schüchtern eine solche Architekturmalerei versucht, bewußter in Müllenbach. Als Prinzip ist diese aber erst ausgesprochen und an einem klassischen Beispiel entwickelt in der Taufkapelle zu S. Gereon in Köln (vgl. oben S. 546). Die reiche Gliederung des komplizierten Baus, die Einrahmung der Felder durch einfache und gekuppelte Dienste hätte nahe gelegt, in Gegensatz zu diesem durch das architektonische Gerüst gegebenen Reichtum der Gliederung nun die Wandfläche völlig als Fläche zu behandeln. Trotzdem hat der Maler auch hier seinerseits zunächst ein architektonisches Scheingerüst angebracht, durch das er die von den plastischen Diensten eingeschlossenen Wandflächen noch einmal aufgelöst und zerteilt hat. Es ist so ein bewußter Pleonasmus. Gerade neben den mit kräftigen Schatten wirkenden plastischen Gliederungen wirken die gemalten Flächen doppelt bizarr. Wenn man auch den phantastischen Reiz dieser architektonischen Rahmen und der darauf aufgebauten Baldachine würdigen wird, so muß man doch zugeben, daß dieses Prinzip den Verfall jenes bislang die romanische Dekoration beherrschenden älteren Systems ankündigt. Die Aufteilung der Wand in weitere kleine Flächen nimmt schon das gotische Verhältnis zu der Wand vorweg, das auch die gleiche Scheu vor den großen Flächen hat und diese immer zunächst wie ein Maßwerkfenster in einzelne Bahnen oder wie ein Portaltympanon in verschiedene horizontale Zonen aufteilen möchte. Auch sonst kommen in der Taufkapelle allerlei Neuerungen vor, die den alten Charakter der Flächenbehandlung verlassen. Die ganze untere Zone ist mit einem Teppich behangen, der zwar von *Ramboux* restauriert ist, aber auf einem dort vorgefundenen Muster beruht und ersichtlich in der Art der Behandlung den Übergang zu einer illusionistischen Malerei bildet. In der koloristischen Wirkung herrscht in dem Raum ein scharfes Blau, das auch über die ganze Decke ausgedehnt ist und durch goldene Sterne belebt wird. Neben dem Blau, das den eigentlichen farbigen Halt des ganzen Systems bildet, treten eine Menge heller gebrochener Töne auf, unter denen vor allem ein mattes Hellrot dominiert, das auch in den Gurten, Rippen und Schildbögen sich lebhaft geltend macht und die ganze koloristische Wirkung des Innenraumes trägt.

Die Reste eines besonders reichen Systems mit einer ähnlich wie in St. Gereon aufgemalten Scheinarchitektur sind dann im J. 1896 im Chor der Stiftskirche zu Gerresheim aufgedeckt worden. Das Datum für die Vollendung des Chorbaus ist durch die Altarinschrift auf das J. 1236 fixiert. Die Ausmalung dürfte unmittelbar danach entstanden sein, also erst nach der Taufkapelle von St. Gereon und vielleicht dadurch beeinflußt[7].

Leider konnten diese Reste nicht intakt erhalten werden. Die Aufdeckung der Malereien ist seinerzeit durch den Kirchenmaler *August Adolf Potthast* in Wiesbaden erfolgt, der aus eigener Initiative die Unter-

[7] Vgl. Clemen, Kunstdenkmäler des Kreises Düsseldorf S. 92. — Von ältern Lit. vor allem zu nennen: J. H. Kessel, Der selige Gerrich, Stifter der Abtei Gerresheim, Düsseldorf 1877. — Dazu noch Otto Schmithals, Drei freiherrliche Stifter am Niederrhein, Diss. Bonn 1907, S. 65.

suchung eingeleitet hatte. Bei der notwendigen Wiederherstellung des sehr schadhaften Gewölbes unter der Leitung des Architekten *Heinrich Renard* mußte trotz tunlichster Schonung des Befundes doch so viel an Architekturstücken und Putzflächen erneuert werden, daß nach dieser architektonischen Restauration nur noch geringe Reste der Malereien erhalten waren. Man hat dann bei der bescheidenen Innendekoration, die die Kirche im J. 1902 erhielt, ganz auf die Wiederherstellung der oberen Teile der Apsis verzichtet und nur die noch leidlich erhaltenen Einrahmungen der fünf großen Fenster der Apsis beibehalten, diese aber auch (bis auf ein Medaillon) wegen ihres schlechten Zustandes so stark ausretuschiert, daß ihr dokumentärer Wert für die Geschichte der Monumentalmalerei sehr in Frage gestellt worden ist[8].

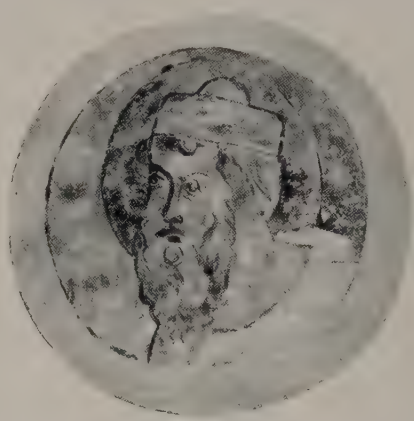
Die fünf Kappen des Chorgewölbes zeigten ursprünglich, ähnlich wie in St. Severin zu Köln (vgl. oben S. 563), eine zusammenhängende Darstellung. In den äußeren Kappen war die Zeichnung völlig zerstört. In der mittleren Kappe war noch der große architektonische Thronsessel erhalten, dessen halbrund geschlossene Rücklehne mit Knäufen und mit einer schwarzen Arkatur versehen war, während er sonst ganz in Gold ausgeführt war und dessen Unterbau in einem auf der vorderen Seite sich perspektivisch der Mitte zuwendenden Gitter die Fortsetzung fand. Hier war nach dem Bericht von Potthast ein thronender Gottvater dargestellt, der ursprünglich vor sich ein großes Kreuz mit dem daran hängenden Kruzifixus hielt, von dessen Kopf und der einen Hand, die den Kreuzstamm faßte, noch Reste zu sehen waren (die die Potthastsche Aufnahme, Fig. 456, aber nicht mehr enthält). In den nächsten beiden Kappen befanden sich ursprünglich stehende Figuren, von denen aber nur dürftige Andeutungen des Oberkörpers erhalten waren, doch ließ die Silhouette der Figuren zur Rechten die charakteristischen eckigen Falten erkennen, wie sie die Malereien in St. Gereon auszeichnen. Man möchte hier wie in St. Gereon und Soest die beiden Fürbitter Maria und Johannes den Täufer annehmen. Die Darstellung der Dreieinigkeit in der Mitte würde ikonographisch hier neu sein; vielleicht war aber auch nur der übliche Salvator dargestellt. Den oberen Zwickel eines jeden der Felder füllte ein architektonischer Baldachin, dessen Zeichnung in der Mitte noch wohl erhalten war.

Fig. 456. Gerresheim. Reste der Ausmalung in der Hauptapsis der Stiftskirche.

[8] Vgl. über die Malereien Peter Kempgens, Die Entdeckung der Wandgemälde in der Kirche von Gerresheim: Generalanzeiger f. Düsseldorf v. 4. Juni 1896, Nr. 154. — Schnütgen in der Kölnischen Volksztg. v. 15. Juni 1896. — Köln. Volksztg. v. 1. Juni 1896 a. a. O. — Potthast, Alte Wandmalereien in der Stiftskirche zu Gerresheim: Monatsschr. d. Berg. Geschichtsvereins III, 1896, S. 139. — Potthast, Die Stiftskirche in Gerresheim (Vortr. geh. im Berg. Geschichtsverein Elberfeld am 10. März 1899): Monatsschr. d. Berg. Geschichtsvereins VI, 1899, S. 101. Im Besitz des Malers *Potthast* in Wiesbaden und des Malers *Rosenthal* in Köln Aufnahmen der Medaillons und Details in Originalgröße. Im Denkmälerarchiv Aufnahme des Mittelfeldes der Koncha vor der Restauration von *Potthast* (danach Fig. 456).

Die Dekoration, die die fünf Fenster der Apsis umgab, bedeckte die schmalen Wandflächen, die jedesmal von den architektonischen Eckdiensten und sie umgebenden Rundstäben eingefaßt waren. Neben diese Dienste waren auf die Wand gemalt, also die architektonischen Säulen flankierend, zwei Säulen, in Blaugrau oder Grüngelb gewellt oder marmoriert, mit einer Basis und einer ganz ähnlichen Deckplatte in Grau und Rot. Über diesen letzteren entwickelten sich seltsame phantastische Blumenkapitäle, die in üppigen mißverstandenen pflanzlichen Ornamenten sich zur Seite verbreiteten. Jede der Säulen wurde

Fig. 457.
Gerresheim. Propheten-köpfe in der Hauptapsis der Stiftskirche.



getragen von je einem Medaillon, in dem auf blauem Grunde in weißem Rahmen sich ein männlicher Kopf befand, in gelber und roter Zeichnung flott aufgemalt. Ein gleiches Medaillon bildete die Bekrönung jener seltsamen Blumenkapitäle. Die obere Füllung über dem Zwickel des Bogens wurde ausgefüllt durch die Halbfigur je eines großen Engels en face, der die beiden Medaillons zu halten schien. Von diesen Engeln waren nur die Nimben und die goldenen Flügel deutlich erhalten. Als eigentliche Einrahmung der Fenster lief dann ein gewelltes Band, rotweiß auf blauschwarzem Grund, hin. Die eigentliche Laibung der Fenster ward aber durch ein krautiges üppiges wucherndes Ornament gefüllt, das jetzt viel mehr spätgotischen als hochromanischen Eindruck macht. Mit dieser Bemalung der Wandflächen ging die Bemalung der Rundstäbe und Wulste zusammen, die mit Rosetten oder abwechselnd Rosetten und rhombischen Mustern in Graugelb und Rotbraun übersponnen wurden.

Die Medaillons trugen auf dem weißen Rahmen Inschriften, vielfache Reste von Buchstaben, die aber nicht zu deuten waren. In keinem Falle ist eine Rekonstruktion der Inschriften geglückt. Man wird hier wohl die Köpfe von Propheten, oder von Propheten nur in der unteren Reihe und Aposteln in der oberen Reihe annehmen können. Bis auf einen Kopf sind sie alle bärtig. Sie tragen entweder Kronen oder andere mützenartige Kopfbedeckungen, die seltsam stufenförmig gestaltet sind. Um den Hals schließen sich noch einige Stofffalten. Nur der eine dieser Köpfe, ein bartloser Kahlkopf, der nach schräg-oben gerichtet ist, ist unberührt erhalten. Die Zeichnung ist hier in dicken dunkelroten Strichen scharf und energisch. Die Züge zeigen zwei lange Stirnfalten und eine Schläfenfalte. Auch hier ist die Inschrift nicht zu deuten.

Fig. 458.
Gerresheim. Propheten-köpfe in der Hauptapsis der Stiftskirche.

Außenbemalung.

Unter den romanischen Bauten in den Rheinlanden weisen eine ganze Reihe heute noch deutliche Spuren von Außenbemalung auf und geben so eine kunstgeschichtlich sehr wesentliche Illustration zu dem Thema von der farbigen Außendekoration unserer romanischen Bauten. Die ganze prinzipielle Frage, für die sich seinerzeit besonders Karl Schäfer mit der ganzen leidenschaftlichen Überzeugungskraft seines Temperaments und seiner Neigung zum Generalisieren eingesetzt hat, soll hier nicht aufs neue erörtert werden. Fest steht jedenfalls, daß die Außenwirkung unserer kirchlichen und profanen mittelalterlichen Bauwerke sehr stark durch Farbe gesteigert ward, aber ganz verschieden nach Jahrhunderten und Ländern, und mehr noch nach der Wahl des Steinmaterials und der angewandten Technik. Man kann kaum von einem durchgehenden Grundsatz reden, nur von der Neigung, möglichst viel Farbe anzuwenden[1]. Diese Neigung spricht sich in der frühmittelalterlichen Architektur vor allem in der Vorliebe für buntes Mauerwerk und musivische Verzierung der Mauerfront durch verschiedenfarbige Verblender unter Benutzung symmetrischer Muster aus. Für den Norden, für das Gebiet der französischen und der westdeutschen Kunst, setzt die frühestmittelalterliche Kunst nur die spätrömische Technik fort[2]. Von der Behandlung der Außenarchitektur an den Türmen des römischen Köln, die wieder mit anderen auf gallischem Boden liegenden römischen Bauten übereinstimmen, führt über den ältesten Bau von St. Gereon eine direkte Linie zu den merowingischen und karolingischen Bauten, zu St. Généroux und Tours, zu Suèvres, Cravant, Savennières, zuletzt etwa zu der fränkischen Torhalle in Lorsch[3], wo ganz bewußt und mit künstlerischer Weisheit durch den Wechsel des weißen und rötlichen Sandsteins und des Jura-Ooliths eine starke farbige Wirkung erzielt ist, die der Kirche bei dem Chronisten den viel zitierten Namen der ecclesia varia eintrug. Daß in der karolingischen Zeit auch schon bei einfacheren Bauten wirkliche Außenbemalung eingetreten ist, beweist heute noch die Spur solcher Dekoration an der Klosterkirche von St. Johann zu Münster in Graubünden[4].

---

[1] Hier ist zu verweisen auf die Aufsätze von Karl Schäfer, Gotische Wandmalereien in Marburg: Deutsche Bauzeitung 1876, S. 324; 1879, S. 33, 34, 43, 53 (abgedruckt auch in dem Sammelwerk: Von deutscher Kunst, 1910, S. 129); Zentralblatt der Bauverwaltung 1885, S. 477, 493. — Ders., Die Kirche zu Jung St. Peter in Straßburg: Denkmalpflege I, 1899, S. 2. — Schäfers Leitsatz: „Die Architektur und die Skulptur ist, so lange es eine urwüchsige Kunstschöpfung gab, bemalt gewesen", würde jedenfalls doch eine wesentliche Modifikation verlangen. — Vgl. außerdem Essenwein, Polychromie d. mittelalterlichen Bauwerke: Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit NF. XVII, 1870, S. 395. — Hermann Phleps, Über Außenbemalungen: Denkmalpflege 1909, S. 57, 104. — Melcherek, Über Außenbemalungen: Denkmalpflege 1910, S. 121. — von Fisenne, Die polychrome Behandlung der Außenfassaden mittelalterlicher Bauten: Zs. f. christl. Kunst III, Sp. 66, 73. — St. Beissel, Die Bemalung des Äußeren unserer Kirchen: Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 225. — W. Effmann, Farbenschmuck am Äußeren des Domes zu Chur: Zs. f. christl. Kunst 1903, Sp. 227. — M. Hasak, Der Kirchenbau (Handb. d. Architektur) II, S. 232.

H. Phleps hat in seinem letzten Aufsatz: Die farbige Außenarchitektur in der römischen und der mittelalterlichen Baukunst: Denkmalpflege 1914, S. 124, auf die Kontinuität in der Entwicklung hingewiesen. Vgl. zu der ganzen Frage außerhalb Deutschlands Viollet-le-Duc, Dictionnaire rais. de l'architecture française VII, p. 108, im Artikel Peinture. — Hubert C. Corlette, On the use and value of colour in architecture: Royal Institute of British architects 1899, p. 461, 489. — C. Tulpinck, Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la renaissance: Mémoires couronnés par l'acad. roy. de Belgique LXI, 1902, p. 84.

[2] Über die Dekoration der Kölner Römertürme vgl. am eingehendsten Klinkenberg i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, 1 S. 169. Danach Enlart, Manuel architecture civile I, p. 7. — Stephani, Der romanische Profanbau II, S. 283.

[3] R. Adamy, Die fränkische Chorhalle und Klosterkirche zu Lorsch, Darmstadt 1891, S. 25. — Die Stelle aus dem Chron. Lauresham. bei v. Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. karolingischen Kunst, Nr. 177, 178.

[4] Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden S. 23. Auch bei S. Guyer, Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der Schweiz, Leipzig 1907, Taf. 9. — Pupikofer, Heierli, Fäh, Entwicklung der Kunst in der Schweiz, St. Gallen 1914, S. 80.

Eine ganz besondere Gruppe in der Zahl der Bauten, die noch Reste von Außenbemalung aufweisen, sind nun die romanischen Kirchen des Rheinlands. Das Rheinland bot nur zum Teil ein Material, in dem man die Flächen sichtbar zeigen durfte, das eine würdige und vornehme Wirkung wie einen farbigen Klang bot. Im eigentlichen Rheintal ist so der gelbliche Tuff in Verbindung mit dem silbergrauen Trachyt benutzt worden. Bei den älteren Bauten vom Ende des 10. bis zum Anfang des 12. Jh. sind dazu noch durch den Wechsel von verschiedenem Steinmaterial, zumal in den Einrahmungen der Portale und Fenster, stärkere farbige Wirkungen erzielt worden. Es wechselt Schwarz-Grau-Weiß, Schwarz-Grau-Weiß-Rot, Gelb-Weiß und Gelb-Rot. Man braucht nur auf die Gruppe der Bauten hinzuweisen, die von dem Westbau des Trierer Domes abhängig erscheint[5]. Eine Zahl von Kirchen des oberen Mosel- und Saargebietes gehört hierher, vor allem Edingen und Wintersdorf, und die Grenze dieser Dekoration läßt sich über den Westbau von St. Florin in Coblenz bis zu dem einsam von dem älteren Bau übrig gebliebenen Nordostturm der Liebfrauenkirche in Andernach verfolgen[6].

Fig. 459. Laach. Nikolauskapelle.

Im Mosel- und Eifelgebiet ist daneben vielfach die dunkle Basaltlava nicht nur für den Sockel, sondern weitgehend für das architektonische tragende Gerüst benutzt worden. Das Innere der Abteikirche zu Laach zeigte, wie der bloße Wechsel von Tuff für die Flächen und Basaltlava für die architektonische Gliederung einen großartig strengen Rhythmus und eine hohe künstlerische Wirkung nur durch die sorgfältigste technische Ausführung hervorbringen konnte. Bei den reichen Bauten des malerischen romanischen Stiles tritt dann, zumal an den Apsiden, an den Türmen und an den Zwerggalerien, noch die tiefschwarze Farbe in den aus Marmorschiefer gefertigten Säulchen der Zwerggalerie, bei den Kirchen der Kölner Baugruppe auch noch des Plattenfrieses hinzu. Auch die Verwendung von kostbarem Material für die Säulen der mittleren Zonen an den Apsiden, so etwa des polierten Kalksinters aus dem römischen Eifelkanal am Chor des Bonner Münsters, gehört hierher.

Noch in die Mitte des 12. Jh. gehört die Polychromie des Westbaus der Abteikirche zu Laach[7]. Hier waren die Dachgesimse, obwohl aus großen Hausteinquadern sehr sorgfältig zusammengesetzt, doch noch mit einer dünnen Kalktünche überschlemmt und bemalt. Ebenso sind die Rundstäbe, die Stockgurten und die Laibungen der Fenster beworfen und bemalt. In den Bogenzwickeln der Fenster war auf rot gesäumtem Grunde ein rotes Blatt angebracht. Sonst herrscht hier die Farbe Rot und

[5] Mitteilungen über die alte Polychromie des Westbaus von Chr. W. Schmidt (dem Herausgeber der Baudenkmäler von Trier) bei Franz Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, 1854, II, S. 209.

[6] Clemen im Jahresbericht d. rhein. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege VI, 1901, S. 29 (Edingen). — Schmitz ebenda VIII, 1903, S. 46 (Wintersdorf). — Über Coblenz, St. Florin vgl. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Coblenz S. 152, 354.

[7] Vgl. St. Beissel, Die Bemalung des Äußeren unserer Kirchen: Zs. f. christl. Kunst 1891, S. 255. — Über die Kapelle vgl. Lehfeldt, Bau- und Kunstdenkmäler S. 403. — Ab-

Gelb vor. Die Außenhaut der Kirche hat nicht nur durch Sonne und Regen, sondern vielleicht noch mehr durch verschiedene radikale Restaurationen sehr stark gelitten, so daß diese Spuren zumeist verschwunden sind. Es ist aber kein Zweifel, daß die Außenarchitektur in der Wirkung durch das Hinzutreten der Farbe von Anfang an gesteigert war.

Besser und vollständiger ist die Bemalung an den Türmen der Nikolauskapelle im Klostergarten zu Laach erhalten (Fig. 459). Hier sind sämtliche Teile des Baus durch farbige Behandlung hervorgehoben. Die Stockgurten, die Lisenen, die Bögen und Einfassungen der Fenster sind rot gehalten. In den Giebeln sind die Rundstäbe durch parallele grau-rot-weiße Bänder gemustert. Die kleineren Bögen unter den Wülsten zeigen wiederum Rot, die Laibung der Fenster Weiß mit roten Fugen. In der Glockenstube sind die Rundstäbe grau gehalten, die Schildbögen rot, die Einfassung der Bögen rot. Diese Bemalung

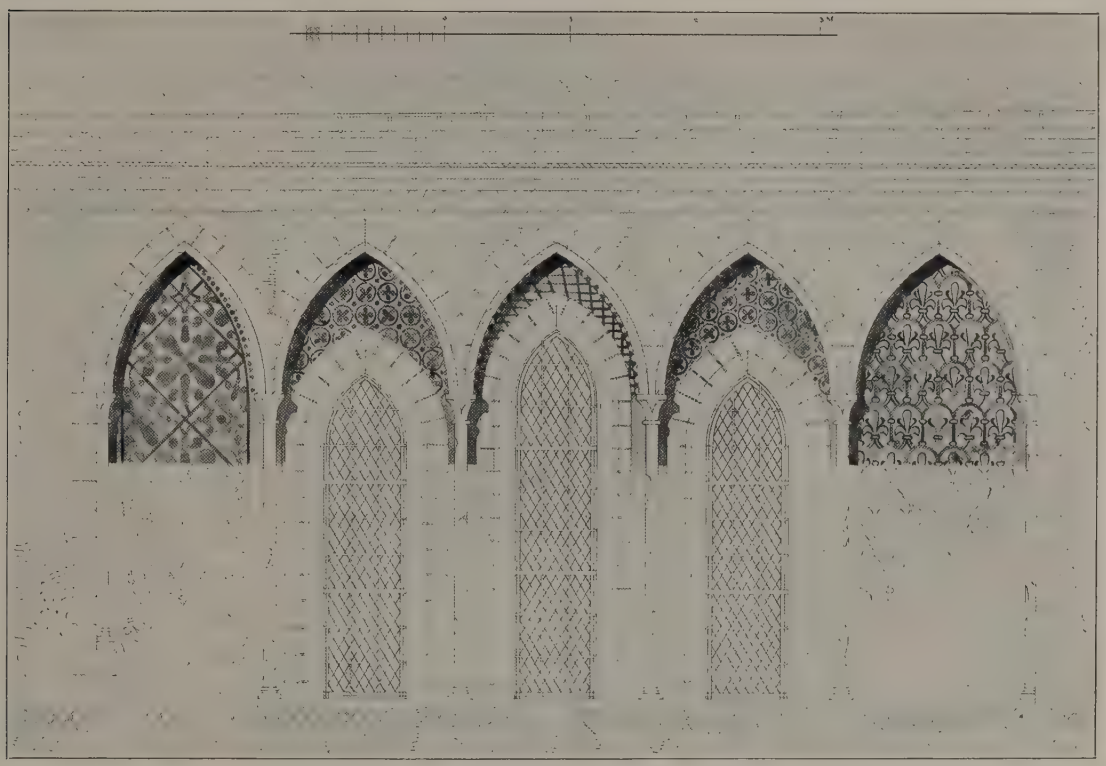


Fig. 460. Sayn. Außenbemalung in den Arkaden des Langhauses.

gehört ersichtlich noch der romanischen Zeit an. Gerade die Verwendung des Grau ist hierfür charakteristisch.

Am reichsten sind wohl die Spuren von Außenbemalung an der Ostpartie der Kirche zu Çarden. Der Nordgiebel des Querschiffs (Tafelband, Taf. 36 farbig) hat die alten Dekorationen noch ziemlich gut erhalten. Giebelgesims und Klötzchenfries zeigen einen Wechsel von Gelb und Rot. Die Fenstergewände sind rot gehalten mit weißen Fugen. Die Rundstäbe in den Fenstern sind mit gelben Bändern oder Bändern in Gelb-Schwarz-Weiß umwunden; in den Zwickeln sitzen auf schwarzgrünem Grund mehrfach gelappte weiße Blätter. Die Rundstäbe an den Fenstergewänden im Turm zeigen eine Musterung durch ein Zickzackband mit dazwischen stehenden symmetrischen Blättern in Rot und Gelb. Im übrigen gehen hier dieselben Farben Gelb und Rot für die architektonische Gliederung durch. Die

bildung der Nikolauskirche zu Laach bei Fr. Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters II, Laach, S. 21, P. Cornelius Kniel, Die Benediktinerabtei Maria Laach, S. 83, und P. Adalbert Schippers, Maria Laach und die Kunst im 12. u. 13. Jh., S. 83.

Gesamtwirkung dieser gesamten Ostgruppe ist so eine sehr lebhafte und dabei künstlerisch außerordentlich feine[8].

Höchst interessant ist dann die farbige Dekoration der Wohnung des Stiftspropstes in Carden. An dem jetzt wieder hergestellten romanischen Zehnthaus in der Nähe der Mosel sind in den im Übergangsstil gehaltenen Fenstern in den Giebeln und im Turm die Säulen mit einfachen Mustern in schwarzer Farbe auf gelbem Grunde, die Bogenlaibungen braun und rot, abwechselnd mit schwarz und gelb geziert[9]. Der ganze Bau zeigt in den Fensterlaibungen und Bogen eine Bemalung der Tuffsteinquadern in abwechselnd Gelb und Grau mit weißen Fugen. Die Chöre und Ostpartien der Kirchen zu Niedermendig und Oberbreisig (vgl. oben S. 605)[10] haben dann noch reiche Dekorationen aufzuweisen. Hier ist die Farbe nicht direkt auf den Tuff aufgetragen, sondern das Mauerwerk ist zunächst leicht verputzt, in den Architekturteilen nur überschlemmt. Die Bemalung ist dann in Rot, Gelb und Grau erfolgt, in Oberbreisig am Chor in dem Hauptgesims durch aufgemalte Blätter, bei den Rundstäben durch einfache Bänder.

Fig. 461. Bacharach. Die Peterskirche in ihrer erneuerten Außenbemalung.

An der Pfarrkirche zu Dausenau an der Lahn ist auch die Eckquadereinfassung wie die Einrahmung der Fenster in dunklem Rot gehalten, charakteristisch ist hier die Hinzufügung eines gemalten Frieses unter dem Dachgesims. Hier liegt unter dem oberen in Rot mit weißen Fugen gehaltenen Glied ein zweites in Gelb, darunter ist auf die Fläche gemalt in Rot ein Spitzbogenfries, dessen Enden nach unten in schön gezeichnete frühgotische Lilien auslaufen; in den Zwickeln sitzt ein weißer Dreipaß.

Eine besonders reiche Ausschmückung hat die ehemalige Klosterkirche zu Sayn erhalten. Das Langhaus ist hier nach 1256 entstanden[11]. Die spitzbogigen Arkaden, die von schlanken Säulen getragen

[8] Beschreibung der Bemalung bei VON FISENNE, Polychrome Ausstattung der Außenfassade mittelalterlicher Bauten: Zs. f. christl. Kunst 1895, S. 75. Die Bemalung war damals, als VON FISENNE sie aufgenommen, noch wesentlich besser erhalten als heute. Über die Kirche selbst vgl. LEHFELDT, Bau- u. Kunstdenkmäler S. 231. Die Weihe im J. 1247 gibt wohl auch ein Datum für die Dekoration.

[9] CUNO im Jahresbericht d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege I, 1896, S. 26, m. Abb.

[10] CLEMEN im Jahresbericht IV, 1899, S. 27. — MARCHAND i. d. Zs. f. christl. Kunst 1902, Sp. 329.

[11] LEHFELDT, Bau- und Kunstdenkmale S. 199. Die Kirche des ehemaligen Prämonstratenserklosters ist 1201 durch Heinrich III. v. Sayn gestiftet, der Westbau aber doch erst nach 1256 aufgeführt (ein Ablaßbrief bei ELTESTER u. GÖRZ, Mittelrheinisches Urkundenbuch III, Nr. 983, spricht

werden und einfache frühgotische Fenster einschließen, zeigen hier eine verschiedene Musterung, die zwar bei einer früheren Restauration zum Teil erneut wurde, die aber ursprünglich war (die eine Arkadenreihe farbig im Tafelband Taf. 36, die zweite hier Fig. 460). Die Fenster waren durch einfache gemalte Quadern in Rot mit weißen Fugen eingefaßt, eine aufgemalte Quaderung umrahmte auch nach außen diese Arkaden. Nach oben trat ein Zickzackfries in Graugrün und Gelbweiß, nach unten ein Kugelfries in Rot auf Gelbweiß als Abschluß hinzu. Die ganze Dekoration ist in den Farben Rot, Weiß und Grau gehalten. Am merkwürdigsten aber ist hier die Musterung der glatten Flächen in den Arkaden mit wechselnden großen symmetrischen Blattmotiven. Trotz der Feinheit des Dessins ist der Maßstab für die Architektur des Ganzen nicht zu klein. Der Grund erscheint wie ein verschiedenfarbiger Teppich oder wie ein Fliesenbelag. An solche Teppiche muß man eigentlich auch denken bei der ursprünglichen Bemalung der Nischen in den Giebelfeldern der Ostgiebel der rheinischen Kirchen, etwa bei St. Aposteln zu Köln oder bei dem Münster zu Bonn.

An der Westfront ist die Bemalung in der gleichen Weise durchgeführt, aber erneuert. Auch hier ist die Architektur rot gehalten, der Rundstab in dem Westportal mit grau-rot-gelben Bändern umwickelt, im Tympanon ähnlich wie an der Nordseite ein verblichenes Motiv von rot-grauen Rosetten angebracht. Die Rose der Westfront ist in der Bemalung ganz erneuert. Die beiden oberen Nischen weisen keine alte Farbreste auf.

Fig. 462. Bacharach. Nordportal der Peterskirche.

In dem ehemaligen deutschen Ordenshause in Koblenz, das unter dem großen Hochmeister Hermann von Salza 1216 errichtet ward[12], ist im alten Bau, durch die später eingefügte gotische Vorhalle geschützt, eine Fensterarchitektur noch wohl erhalten, die bei der Wiederherstellung des Baus im J. 1897 erneuert ward. Die Fläche zeigte weiße Quadern mit roten Fugen. Die Kleeblattbogenfenster waren durch regelmäßige große Quadern eingefaßt. Der äußere Rundstab war durch gleichmäßige Bänder umwickelt. Die Farben waren hier Grau, Rot, Gelb. Auch der übrige Bau war ursprünglich bemalt. Wieder war die Fläche mit regelmäßigen Quadern versehen. Für die Architekturgliederung, die Gesimse, Fenster und Portalgewände sind die Farben Grau und Rot verwendet[12].

Am stärksten ist endlich die Bemalung des Äußeren an der Peterskirche zu Bacharach[13]. Nach dem Brande des J. 1872, der die Außenhaut sehr stark mitnahm, hat der Außenputz zum guten Teil erneuert werden müssen, und was jetzt von der Außenbemalung sichtbar ist, ist zum weitaus größtem Teil erneuert. Die Kirche ist ebenso wie die benachbarten Bauten zwischen Boppard und Bingen aus unbearbeitetem rheinischen Schieferbruchstein aufgeführt, wobei nur für die Kanten und die Gewände größere Quadern

---

von der edificatio et reparatio ecclesie Seynensis). Nach den architektonischen Formen möchte man den Westbau in die Zeit um 1270 setzen. Die Dekoration würde dann etwa gleichzeitig sein. Vgl. DE LORENZI, Beiträge z. Gesch. sämtlicher Pfarreien d. Diözese Trier II, S. 505.

[12] Über die Gesch. des Deutschordenshauses vgl. J. H. HENNES, Die Commende Coblenz: PICKS Monatsschrift f. rhein.-westf. Geschichte III, S. 514. — HALTERMANN im Jahresbericht d. Provinzialkommission III, 1898, S. 44, mit Abb. — R. KNIPPING, Das Deutschordenshaus in Coblenz: Mitteilungen der Kgl. preußischen Archivverwaltung, 1907, S. 10. — Zentralblatt der Bauverwaltung 1896, S. 4. — Abbildungsprobe auch Denkmalpflege 1914, S. 126.

[13] Vgl. oben S. 450 mit Lit. Die Bemalung ist wohl erst in der zweiten Hälfte des 13. Jh. ausgeführt. Über die Außenbemalung CLEMEN im Jahresbericht d. Provinzialkommission I, 1896, S. 19. Von den sämtlichen alten Farbenspuren sind farbige Aufnahmen hergestellt (in der Plankammer der Kgl. Regierung zu Koblenz und im Denkmälerarchiv der Rheinprovinz).

verwendet waren. Von Anfang an waren die Flächen verputzt und auf Malerei berechnet. Hier aber zeigt es sich, daß über das sich durch den Wechsel des Materials von selbst Ergebende hinaus durch die Wahl eines verschiedenen Putzes zumal an dem nördlichen Querschiffgiebel, am Südportal und am Chor eine reichere Wirkung erzielt ward. Bei der Wiederherstellung ist dieser Wechsel in der Farbenwirkung durch Anwendung von Binger und Trierer Kalk ohne Farbenzusatz erreicht. Alle Hausteinteile sowie die in Putz ausgezogenen Gewände und Gesimse besaßen einen lebhaft roten Anstrich. Die reichen Profile der Gesimse, die Rundstäbe und skulptierten Friese waren wiederum verschieden dekoriert. Die Ornamente waren an einer Reihe von geschützten Stellen noch in der ursprünglichen Farbe ohne Übermalung erhalten. An dem Portal der Nordseite war das Tympanon weiß gehalten, das Band in Rot, Grün und Gelb, der vordere Rundstab in Grau mit weißem Band, die Ecksäulchen in Schwarz mit gelbem und rotem Kapitäl (Fig. 462). An den modernen Fenstern ist der einrahmende Rundstab grau gefärbt. Am nördlichen Kreuzarm zeigte sich, von dem gotischen Fenster durchschnitten, noch eine merkwürdige Dekoration in schwarzgelber Schachbrettmusterung. Am reichsten ist der Farbenschmuck des Chores ausgebildet. Auch hier herrschte die Skala Rot, Weiß, Gelb, Schwarz, Grau vor. In den Laibungen der Blenden liefen Bänder hin mit weißen Rosetten auf schwarzem Grunde. An dem südlichen Fenster sind vier verschiedene Motive in Grau-Weiß und Schwarz-Weiß angebracht. An der Zwerggalerie und den beiden Flankierungstürmchen ist endlich die Farbigkeit am stärksten betont: hier waren die Säulchen schwarz, die Basen rot, die Kapitäle rotweiß oder grüngelbrot, der abschließende Klötzchenfries grünrotschwarz gefärbt[14] (Fig. 461).

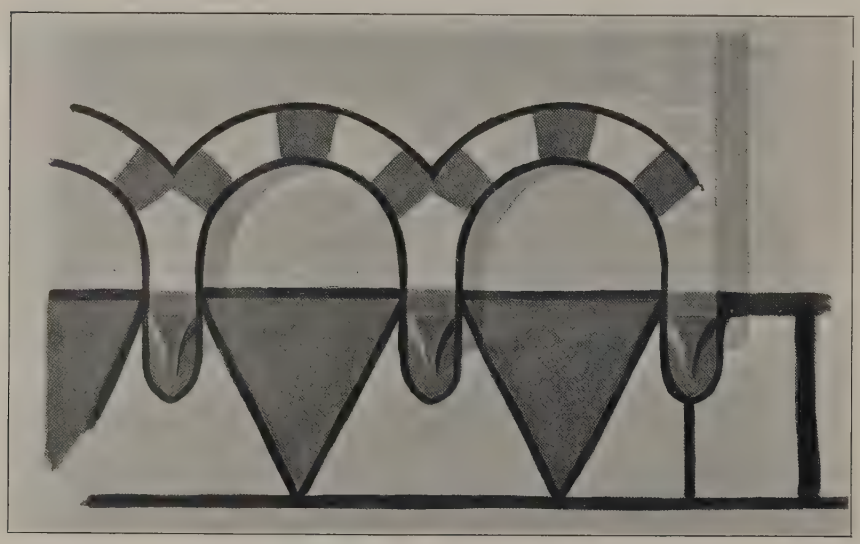


Fig 463. Burg Maus. Außenbemalung.

Die Bemalung in Blau und Rot, die den Wechsel in Putzflächen und roten Sandsteinquadern oder in rotem Sandstein und Grauwackenbruchstein beziehungsweise Schieferbruchstein wiedergeben soll, ist bei den spätromanischen und frühgotischen Kirchen in dem Gebiet am Rhein, an der Mosel, an Nahe und Lahn ziemlich häufig vertreten. Sehr wirkungsvoll ist z. B. an der katholischen Pfarrkirche zu Wellmich bei St. Goarshausen die Deko-

[14] Eine besondere Art von Außenbemalung findet sich in dem Südportal der Abteikirche St. Matthias in Trier, das um 1220 entstanden ist. Hier war im Tympanon des Portals, das eine durchgehende farbige Behandlung aufwies, in Halbfiguren Christus en face dargestellt, ihm zur Seite zwei Bischöfe (wahrscheinlich Eucharius und Maternus). Die Farben (gelb und rot, dazu der wohl später hinzugefügte blaugrüne Grund) sind zum größten Teil verschwunden, erhalten aber ist die Modellierung der Nimben, Mitren, bei Christus des Mantelsaumes, der beiden Ärmel, des Buches, das die Linke hielt, die einfach in den Stein eingearbeitet sind, entsprechend der Technik der Wandmalerei, bei denen diese Teile in Stuck modelliert und dann vergoldet waren. Dazu kommen noch über diesem im Kleeblattbogen geschlossenen Mittelfeld des Tympanon die Halbfiguren zweier Engel, die Weihrauchfässer schwingen, von denen wieder die Vorzeichnung erhalten ist. Diese Technik mit den eingearbeiteten Nimben kommt auch sonst vor, so in der Vorhalle der Kirche zu Niedermünster (F. Wolff, Die Klosterkirche St. Maria zu Niedermünster, 1904, Taf. VII, 2), bei dem Tympanon des Südportals der Kirche auf dem Petersberge zu Erfurt, wo die Madonna zwischen zwei Engeln erscheint, bei dem großen Christophorus im nördlichen Querarm des Domes zu Worms, an dem Portal St. Jean der Westfassade der Kathedrale zu Rouen, wo in den Zwickeln über dem Spitzbogen von den hier dargestellten Heiligen nur noch die aus dem Grund ausgestochenen Nimben erhalten sind.

ration. Die frühgotischen Fenster sind hier mit den einfassenden Gewänden schiefergrau gestrichen, in den Laibungen sind wechselnd weiße und grauschwarze Quadern gemalt. Die spitzbogigen Blenden, die diese Fenster einrahmen, zeigen einen Wechsel von Grau und Rot. In den oberen Turmfenstern weist das feine Doppelfenster gleichfalls eine äußere Einfassung innerhalb des Spitzbogens durch regelmäßige graue und rote Quadern auf. Die ganze von dem Spitzbogen eingerahmte Fläche einschließlich der Pfosten ist dann rot gestrichen. Es wäre als verwandt noch die Außendekoration an dem Chor der Pfarrkirche zu Bendorf zu nennen (vgl. oben S. 628) und an der Pfarrkirche zu Oberpleis im Siegkreise.

An der Burg Maus bei Wellmich (Fig. 463) ist am oberen Quergang (an der Südseite links vom Bergfried) der Bogenfries in einer sehr kräftigen und weithin sichtbaren Weise durch Farbe herausgehoben. Der Rundbogenfries selbst ist grau-rot gequadert. Die Quadersteine sind durch kräftige braun-rote Linien eingefaßt. Unterhalb des Frieses zieht sich aber ein zweites kräftig in Erscheinung tretendes Muster hin. Unter jedem Rundbogen findet sich ein braunrotes, mit dunkleren braunroten Linien eingerahmtes dreieckiges Feld, das einen fortlaufenden Zickzackfries bildet, der unten horizontal abgeschlossen ist. In der Burg Rheinfels bei St. Goar ist wiederholt mit Rot und Grau auf dem Putz eine dekorative Wirkung angestrebt. Hier sind gelegentlich auch an den Wendeltreppen die aufsteigenden Linien durch Quadern markiert. Die Quadern der Eckverzahnungen sind dann von außen durch perspektivisch gezeichnete regelmäßige rote Rahmen abgesetzt.

Von der Ausdehnung dieser farbigen Behandlung in das Zeitalter der Gotik hinein, dem Fortleben zumal der Bemalung, wie sie am Turm von Bacharach uns entgegentritt, in der benachbarten Bautengruppe, an den Kirchen von Oberwesel, Hirzenach, St. Goar, Oberdiebach, Steeg und weiter im Gebiet der Mosel und der Nahe wie am Rheingau und Maingau soll hier nicht geredet werden[15]. — Diese Denkmäler greifen schon weit über die hier behandelte Zeit hinaus.

---

[15] Über die Ausdehnung dieser farbigen Behandlung, bei der die natürliche Wirkung des verschiedenen Steinmaterials nur künstlich gesteigert ward, nach Nassau, nach Rheinhessen und nach dem Maingebiet hin handelt M. Meckel i. d. Zs. f. christl. Kunst IV, 1891, Sp. 187. Diese Dekoration führt endlich zu der konsequenten farbigen Außenbehandlung, von der uns an der Elisabethkirche zu Marburg, in der Abteikirche zu Marienstatt, in der Kirche Jung St. Peter in Straßburg, in der Pfarrkirche zu Ahrweiler Reste überliefert sind und auf die schon oben (S. 663, Anm. 1) hingewiesen war. Über die alten farbigen Spuren an der Pfarrkirche zu Ahrweiler vgl. Clemen i. d. Jahresbericht d. Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege XIII, 1908, S. 11.

Orientalisches und Abendländisches.

Ottonis Frisingens. ep. liber de duabus civitatibus, Prologus (Mon. Germ., SS. XX, p. 118):
Et notandum, quod omnis humana potentia seu scientia ab Oriente cepit, et in Occidente terminatur.

In der Beschreibung und Analyse der einzelnen romanischen Wandmalereien hat wiederholt die Frage aufgeworfen werden müssen, woher die Stoffe der Bilder stammten, wo die Themen für die malerische Ausschmückung zuerst gestellt sind, wo die ikonographische Fassung sich ausgebildet hat, wo für dieses oder jenes inhaltliche oder formale Motiv die Heimat ist. Der Weg führte oft auf Umwegen nach dem Südosten. Die Frage nach dem Anteil des Orients in der Ausbildung der abendländischen Kunst scheint heute für viele das wichtigste Problem darzustellen, noch über die Feststellung dessen hinaus, was überhaupt die frühe abendländische Kunst in ihrem ganzen Umfang hervorgebracht hat. Wissenschaftliche Leistungen werden gewogen und gewertet nach ihrem Verhalten in dieser einen Frage. Wenn man das Thema aktuell genannt hat, so möchte man erwidern, daß die Wissenschaft sich immer der Fülle der zentralen Probleme nebeneinander gegenüberstellen soll. Und für das langsame Wachsen der abendländischen Kunst gibt es genug Probleme, die überhaupt kaum angerührt sind, deren Lösungen aber durch die Hypnotisierung durch die orientalische Frage erschwert und verlangsamt werden. Ist die spätantike Kunst in ihrem Verhältnis zum Morgenland wirklich „das einschneidendste Problem in der ganzen bisherigen Geschichte der Menschheit"?[1] Wenn vor einem Menschenalter einseitig Italien mit Rom als der Mutterboden für die ganze abendländisch-christliche Kunst angesehen ward, wenn vor allem die frühromanische Kunst als eine ganz organische Weiterbildung der spätrömisch-altchristlichen erschien, so darf man nicht vergessen, daß diese These in Deutschland und in Frankreich doch schon aus einer Reaktion gegen die Überschätzung des Orientalischen, das man damals das Byzantinische nannte, gewachsen war. Innerhalb jener älteren Periode, die mit dem orientalischen Einschuß in größtem Umfang arbeitete, wenn sie ihn auch nicht selbst nach Ursprung und Herkunft klarstellen konnte, haben Longpérier (1846) und Verneilh (1851) doch schon vor siebzig Jahren dem Morgenland in der Ausbildung der abendländischen Kunst sein Recht zu geben gesucht. Die nach ihnen zur Herrschaft gelangte These von dem Überwiegen des spätantiken römisch-altchristlichen Elementes ist aber schon vor mehr als drei Jahrzehnten wieder verlassen, und niemand hat sie leidenschaftlicher und mit einem weiteren Blick bekämpft als Louis Courajod[2].

Er ist der Lehrer einer ganzen Generation von französischen Archäologen geworden, man darf ruhig sagen der vielseitigste, der weitblickendste, der universellste unter den Pariser Kunsthistorikern seiner Zeit, der kühnste und wagehalsigste Denker, und das zeigt zugleich seine Grenzen: nicht immer der strengste Arbeiter. In seinen Vorlesungen an der école du Louvre konnte er, wie jemand, der über der Forschung steht, die wissenschaftliche Arbeit des lebenden Geschlechtes Revue passieren lassen; die, man möchte sagen: unverbindliche Form dieser Konversation erlaubte es ihm, Perspektiven zu zeigen, Hypothesen aufzustellen, Fragen aufzuwerfen, die nicht immer zu wissenschaftlichen Erörterungen schon reif waren, avec la verve d'un poète, avec la fougue d'un apôtre. Gerade das hat ihn zum Pfadfinder und Wegweiser

[1] So Al. Riegl in dem Aufsatz „Spätrömisch oder orientalisch?" Beil. z. Allgem. Zeitung, München 1902, 2. Quartal, S. 153. A. Schmarsow, Grundbegriffe d. Kunstwissenschaft, Leipzig 1905 zitiert diesen Ausspruch in seiner gedankenreichen Einleitung S. 10 und weist ihn jedenfalls nicht ab.

[2] Das würdigste Denkmal hat ihm sein Schüler Albert Marignan gesetzt in seinem Buch Un historien de l'art français. Louis Courajod, Paris 1899, von dem leider nur Band I, Les temps francs erschienen ist. Er sucht des Meisters Leçons souvent trop véhémentes breiter zu fundamentieren, dort, wo dieser allzu enthusiastisch und in allzu persönlichem Ton prophezeite, die nüchterne Begründung zu geben. Vgl. dazu die gehaltvolle Anzeige von W. Vöge i. Repertorium f. Kunstwissenschaft XXV, 1902, S. 101.

bestimmt[3]. Jene Ideen sind vor einem Menschenalter und mehr konzipiert und ausgearbeitet, der Kursus — nicht der erste —, den dann Lemonnier und Michel nach des Meisters Aufzeichnungen und nach Niederschriften der Schüler publiziert haben[4], ist von 1887 ab gehalten worden. Wie viele neue Gedanken hier, die wir jetzt erst ganz zu verfolgen und auszudenken wagen! Für die Theorien über den Ursprung der abendländischen Kunst, ihre Zusammensetzung aus den verschiedensten Quellen ist er der eigentliche Bahnbrecher. Daß er nicht wußte, was man 1890 noch nicht wissen konnte, wird ihm niemand vorwerfen können. Und daß seine Gedanken Weiterbildung und Widerspruch zugleich fanden, daß manche seiner Wege verlassen werden mußten, das ist nur selbstverständlich und besagt wenig gegenüber dem Positiven, das er uns geboten. Viel zu wenig gelesen und genutzt werden heute seine Leçons professées à l'école du Louvre[5]. Braucht man zu sagen, daß diese Vorlesungen für unmündige und kritiklose Köpfe auch ein gefährliches und nur allzu verführerisches Gift enthalten?

---

[3] Man möchte auf den schönen und tiefempfundenen Nachruf verweisen, den André Michel ihm in der Gazette des Beaux-Arts v. 1. Sept. 1896 gewidmet hat und auf seinen Artikel ‚L'enseignement de Louis Courajod' am Eingang des 3. Bandes der Leçons. ‚Il y eut en lui beaucoup de l'apôtre, rien du diplomate.' Man höre aber auch J. A. Brutails über ihn (Institut d'estudis Catalans. Anuari 1907, p. 30): Son oeuvre est faite d'observations méticuleuses et d'inductions parfois hardies jusqu'au paradoxe. Il menait une bataille souvent trop bruyante pour des idées de valeur fort inégale, tantôt justes et tantôt inadmissibles. Il les clamait, d'ailleurs, avec la verve d'un poète, avec la fougue d'un apôtre.

Brutails, der sehr viel von Courajod übernommen hat, hat sich zugleich am lebhaftesten mit ihm auseinandergesetzt. In der Einleitung zu seinem Précis d'archéologie du moyen-âge (Paris 1903) p. XI spricht er sich etwas allzu wegwerfend aus: Les écrits de Courajod sont fort inégaux; les observations les plus pénétrantes, les plus ingénieux raisonnements s'y mêlent aux paradoxes les plus hardis, et le tout est présenté avec une chaleur bien faite pour entraîner le lecteur novice. Wer sich über diese Begeisterung des Neophyten hinausgewachsen fühlt und mit kritischem Blick an die Auslassungen Courajods herangeht, wird auch nach dem Ausscheiden des Übertriebenen durch die Fülle der weiten Perspektiven und der glänzenden Formulierungen belohnt sein.

[4] Louis Courajod, Leçons professées à l'école du Louvre (1887—1896), publiées par Henry Lemonnier et André Michel, Paris 1903, 3 Bde. Wenn seine Leçons auch erst 1903 erschienen sind, so war seine These doch schon seit 1892 sattsam bekannt in seiner Abhandlung: Les Origines de l'art gothique (Bulletin monumental 1892 und Sonderdruck). Vgl. hierzu J. A. Brutails, L'archéologie du moyen-âge et ses méthodes, Paris 1900. Dieses gedankenreiche, aber in seinem Aufbau sprunghafte und keineswegs nach einer Systematik strebende Buch des gelehrten Archivisten der Gironde ist niedergeschrieben v o r der Veröffentlichung der posthumen Leçons von Courajod. Es würde sonst vielleicht doch in vielen Punkten ein sehr anderes Gesicht tragen. Erst nachträglich während des Druckes ist die Auseinandersetzung mit Courajod eingewebt worden.

[5] Kann man energischer bejahen und verneinen, als es Courajod in dem 1. Band getan hat? Leçons I, p. 18.. ni l'art gallo-romain, ni l'art latin, ne me paraissent avoir exercé une action dirigeante ... Alors, devant l'incurable immobilité de l'art latin, devant son inaptitude complète à toute transformation, l'art gréco-oriental, bien différent à ce moment de ce qu'il deviendra plus tard, sous l'influence d'un hiératisme excessif, l'art gréco-oriental prend la tête du mouvement et concilie dans une juste mesure le respect du passé et les aspirations de l'avenir. p. 20: Reconnaissons dans la Grèce byzantine ou dans l'Asie hellénisée l'une des aïeules des deux plus grandes civilisations des temps modernes, le christianisme et l'islamisme. Saluons en elle la nourrice de l'art gothique et de l'art arabe. p. 24: La renaissance des arts fondée par Charlemagne n'eut pas lieu au bénéfice de l'art latin, mais au profit de l'art grec. Vor allem p. 112: Effaçons l'histoire. Ignorons tout. Les monuments de l'art suffiront à nous révéler la grande révolution qui s'est faite dans l'univers. Nous voyons tout s'orienter sur la Judée, sur l'Asie hellénique. La sculpture des chapiteaux dans les basiliques de la Gaule parle la même langue que la sculpture des chapiteaux de l'Orient chrétien. Une étoile mystérieuse nous guide vers la crèche radieuse de Bethléem. Rome n'existe plus. La capitale du monde, c'est Ravenne et Constantinople. Rome est éteinte. L'Orient rayonne et attire. p. 118: L'art gothique est directement, immédiatement et principalement issu de l'art grec, tout comme l'art arabe. p. 145: Depuis cinq cents ans, nous avons la maladie de la monomanie romaine.

Etwas befremdend wirkt gegenüber der Tatsache, daß in der bedeutendsten und erfolgreichsten Schule Frankreichs schon vor fast einem Menschenalter die Lehre von den orientalisch-hellenistischen Quellen der abendländischen Kunst mit solcher Energie und daneben mit so kluger und vorsichtiger Einschränkung gelehrt worden ist, die Erklärung Strzygowskis aus dem J. 1904 (Der Dom zu Aachen, Leipzig 1904, S. 69): „Die Entwicklung der christlichen Kunst des Abendlandes geht in ihren Anfängen nicht von Rom und Italien aus, wie alle Welt steif und fest annimmt, sondern der Anstoß kommt von einer Seite, den bisher in seiner vollen Ausdehnung n i e m a n d ahnte und von dem i c h jetzt nach zwanzigjähriger Arbeit einzelne noch ganz undeutliche Linien auftauchen zu sehen glaube." In einem Vortrag, den Strzygowski im J. 1911 in Kings College zu London gehalten hat, hat er noch einmal seine ganze Theorie dargelegt (The origin of Christian art: The Burlington Magazine XX, 1911, p. 146). Ist es aber das richtige Bild, das er hier im Ausland von der deutschen Wissenschaft zeichnet, wenn er sagt (p. 150): I start from the presentment of the subject placed before us some years ago in the German universities. Inspiration in all and everything was attributed to Rom. Byzantium was regarded with a sort of mistrust —?

Der Anstoß dazu, den Anteil des Orients an der Bildung der abendländischen Kunst richtig einzuschätzen, war überhaupt von Frankreich ausgegangen. Melchior de Voguë hatte schon 1865 in seiner Syrie centrale auf Grund ausgedehnter jahrelanger Studien, überall auf Autopsie fußend, die merkwürdige Tatsache festgelegt, daß dort der romanische Stil des Abendlandes schon vorgeahnt ist[6]. Und soll man nicht an Félix de Verneilh, an Adrien de Longpérier, an den heute ungerechterweise so gering geschätzten Bayet erinnern? Viollet-le-Duc hatte in den letzten Bänden seines Dictionnaire sich zu dieser Auffassung bekehrt. Wenn hier der Begriff Orient noch etwas unbestimmt war, so darf man darauf hinweisen, daß auch Persien schon die ihm gebührende Stellung im Zentrum dieser ganzen von dem Osten ausgehenden Bewegung angewiesen war durch Marcel Dieulafoy[7]. Und wenn Dieulafoy für Spanien das Land der Iranier mit einer wunderlichen Einseitigkeit und Ausschließlichkeit als die Heimat seiner Kunst in Anspruch genommen hat, so hat de Voguë mit der Vorsicht und dem weiten Blicke, die ihn immer zieren, den Anteil des Ostens an der Bildung der abendländischen Kunst ohne Übertreibung einzuschätzen gesucht[8].

Die Periode der jüngsten lebhaften Erörterung über dies Thema wird durch die Arbeiten eines deutschen und eines russischen Gelehrten eingeleitet. Die Frage nach den Grundlagen der spätantiken und altchristlichen Kunst hat im Jahre 1900 Ainalow auf Grund einer umfänglichen Kenntnis des gesamten Materials unter den weitesten Gesichtspunkten behandelt; er hat nachdrücklich und mit gewichtigen Gründen die Rolle der verschiedenen orientalischen Zentren bei der Bildung der byzantinischen Kunst dargelegt[9].

Den Kampf gegen die Vorherrschaft der Tradition, die Rom und der altchristlichen Kunst den Hauptanteil an der Entstehung der frühmittelalterlichen Kunst zuwies, hat dann vor fünfzehn Jahren, unabhängig von Courajod, unabhängig von der Arbeit der französischen Gelehrten, Josef Strzygowski aufgenommen — er selbst bezeichnet seine Arbeitsweise als „eine Studienrichtung, die mit einem zunächst besser extrem gegen Rom gerichteten als vor dem römischen Nimbus zurückweichenden Eifer den Denkmälern des christlichen Orients nachgeht“[10]. Es ist das bleibende und nicht geringe Verdienst

---

[6] Comte Melchior de Voguë, La Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIme siècle, Paris 1865. Vgl. auch sein Wort in Le temple de Jérusalem p. 88: On peut maintenant avouer que l'Orient grec a joué un rôle considérable dans le moyen-âge primitif; qu'il a conservé, en face de la barbarie occidentale, le dépôt des traditions. De Voguë selbst hat nie die besondere Stellung dieser syrisch-christlichen Kunst überschätzt, von der uns eben dank dem Einbruch des Islam und durch die Verödung des Landes ein so unberührtes Bild erhalten ist, während in den abendländischen Gegenden, zumal in Gallien, die Monumente der gleichen Zeit zumeist untergehen mußten. Man darf deshalb — und die französischen Archäologen waren sich darüber im Klaren — Gallien und Syrien immer nur mit diesem Vorbehalt vergleichen. Über die architecture civile sagt Courajod i. d. Leçons I, p. 118 das bezeichnende Wort: Les origines grecques de l'art gothique, en ce qui concerne les influences méridionales, sont à tout jamais démontrées, quoi qu'en pensent ou plutôt qu'en disent ceux qui s'attardent dans les théories surannées.

[7] M. Dieulafoy, L'art antique de la Perse, 5 Bde., Paris 1884—85. Seine Gedanken auch bei Perrot und Chipiez, Hist. de l'art dans l'antiquité V, p. 561 zusammengefaßt. Der Autor ist in den letzten Jahren erneut auf seine alte Theorie zurückgekommen, i. d. Comptes rendus der Académie d. Inscr. et Belles-Lettres 15. Juli 1910, 23. Juni 1911, 11. August 1911; i. d. Mémoires der Académie XXXVIII, 2, p. 215; Journal des Savants 1911, p. 241. In der Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal S. 49 schreibt er: „Als ich die Rolle entdeckte, die bei der Entwicklung der abendländischen Architektur des Mittelalters Persien zufällt, schien das Ergebnis paradox. Seitdem hat ein Umschwung stattgefunden, und während der letzten Jahre haben zahlreiche Schriftsteller aus meinen Arbeiten wie aus einem gemeinsamen Gut entlehnt. Ich stelle dies mit gewissem Stolz fest.“ Zu der Überschätzung des persischen Einflusses durch Dieulafoy, der diesen nun einseitig in der ganzen spanischen Kunst zu verfolgen sucht, vgl. meine Anmerkungen in den Monatsheften f. Kunstwissenschaft VII, 1914, S. 233.

[8] Es ist ganz gut, daß man sich klar macht, daß das Urteil über die generelle Bedeutung der syrischen und vorderasiatischen Bauwerke des 1. Jahrhunderts schon recht lange feststand. Vgl. Fr. X. Kraus im 1. Bande seiner Gesch. d. christlichen Kunst, Freiburg 1896, S. 345: ... „Erscheinungen, durch die sich die syrische Gruppe von den übrigen Denkmälern der altchristlichen Architektur entschieden abhebt und die auf mehr als einem Punkte eine überraschende, völlig unerwartete Überleitung zu viel später erst im Abendlande auftretenden Motiven darstellen“.

[9] D. Ainalow, Ellinističeskija osnovy vizantijskago iskusstva. Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst. Untersuchungen auf dem Gebiet der frühbyzantinischen Kunstgeschichte, St. Petersburg 1900 (russisch). Vgl. die vorbildliche kritische Inhaltsangabe von O. Wulff i. Repertorium f. Kunstwissenschaft XXVI, 1903, S. 35. Ders. ebenda XXXIV, 1911, S. 281. — Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. XI, S. 278.

[10] Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig 1901, S. 8. Zu vergleichen seine vorhergehenden Ausführungen in der Byzantinischen Zs. I, S. 65. Es ist keine Geringschätzung der gewaltigen Arbeitsleistung Strzygowskis, wenn J. A. Brutails doch die Priorität der Erkenntnis und der prägnanten Formulierung der wichtigsten Leitsätze für

Strzygowskis, mit einer seltenen und bewundernswerten Energie für seine Thesen mit Einsatz immer neuen Materials durch so lange Zeit geworben zu haben, mit der immer gleichen Elastizität seiner Entdeckerfreudigkeit uns von Byzanz nach Syrien und Ägypten, von da nach Kleinasien, von Kleinasien nach Mesopotamien und weiter geführt, zuletzt das ostasiatische Problem unter weltkunstgeschichtlichen Gesichtspunkten angefaßt zu haben; und jeder, der sich mit der orientalischen Frage auseinanderzusetzen hat, auch jeder, der selbständig und von vielleicht ganz anderen Ausgangspunkten aus an dies schwierige Gebiet herangetreten ist, wird von ihm dankbar wertvolle Anregungen übernehmen, auch wenn er ihm nicht zu folgen vermag, oder wenn ihn seine Untersuchungen zu nur allzu oft entgegengesetzten Urteilen bringen.

Wenn eine solche, „zunächst besser extrem gegen Rom gerichtete" Methode, die an und für sich ja vielleicht mehr im Sinne einer politischen Propaganda als einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung lag, damals vor fünfzehn Jahren angesichts der landläufigen Schulmeinungen, wie sie auf den meisten deutschen Lehrkanzeln — aber keineswegs auf allen und ganz und gar nicht im Ausland, nicht in Frankreich und nicht in Rußland — heimisch waren, aus taktischen Gründen als wirkungsvoll erscheinen konnte, so liegt doch zu solcher einseitigen und prononzierten Fassung des Themas heute längst kein Anlaß mehr vor. Und es hieße gegen Windmühlenflügel kämpfen, jetzt noch den Popanz des absoluten Römertums in dieser Ausschließlichkeit zu bekämpfen, der doch wirklich heute nirgend existiert. Wenn dem lateinischen Element, der aus hellenistischen Quellen genährten ersten reichsrömischen Kunst heute von einigen Gelehrten wieder ein maßgebender Anteil bei der Formung der abendländischen Kunst zugewiesen wird, so geschieht dies auf Grund einer ganz anderen Übersicht über das Gesamtmaterial als vor anderthalb Jahrzehnten und in einem ganz anderen Sinne.

Die Fragestellung „Orient o d e r Rom?" wäre hier von vornherein eine falsche — es kann sich nur um „Orient u n d Rom" handeln[11]. Und die Aufgabe ist hier, auf Grund unserer erweiterten Kenntnisse ganz unvoreingenommen zu prüfen, wie sich die verschiedenen Einflüsse und Anteile zueinander verhalten. Das möchte man am liebsten, wenn es ginge, ziffernmäßig in Prozenten feststellen.

Mit den großen Schlagworten und den einfachen Formeln ist es bei der Beurteilung der Anfänge der abendländischen Kunst überhaupt nicht getan. Es geht nicht mehr an, den einen Faktor, der als gebender und anregender vielleicht die Hauptrolle spielt, als den einzigen zu proklamieren, und die übrigen Mitwirkenden ganz auszuschalten. Heute steht das Problem so vor uns, daß es darauf ankommt, alle die einzelnen Faktoren n e b e n e i n a n d e r zu stellen, ihren Anteil g e g e n e i n a n d e r abzumessen. Auch hier ist Courajod schon vor einem Menschenalter vorangegangen mit seiner Aufzählung der einzelnen Koeffizienten, aus denen sich die abendländische Kunst zusammensetzt. Er nennt und behandelt als solche die gallische oder keltische, die gallorömische, die lateinische, die byzantinisch-orientalische, die barbarische, die arabische Kunst. Man wird heute die Anordnung in manchen Punkten anders treffen: das Wichtigste ist das P r i n z i p d e r Z e r l e g u n g. Und was für das römische Italien gilt, das gilt noch lange nicht für die alte Provinz, für Gallien zumal.

Es ist hier nicht der Platz, die alte Frage nach dem Charakter der Kunst im Gebiet des römischen Weltreiches im 4. Jahrhundert erneuert zu erörtern. Man wird mit Ainalow und Strzygowski die Bedeutung des jüngeren Hellenismus als der bestimmenden Grundlage der römischen Kunst wie der christlichen Antike bejahen und doch nicht so weit gehen, „Rom kulturell überhaupt keine entscheidende Rolle zuzuweisen"[12].

Courajod — und mit Recht — in Anspruch nimmt. Brutails i. d. Anuari d. Institut d'Estudis Catalans 1907, p. 31: Il (Strzygowski) dépense beaucoup d'érudition à enfoncer une porte déjà ouverte par Courajod. p. 42: Strzygowski, c'est un Courajod plus intransigeant et plus orientaliste aussi. Man höre auch das Urteil von Gabr. Millet, Byzance et non l'Orient: Revue archéologique 4. sér. XI, p. 191: Assurément M. Strzygowski s'est fait beaucoup d'honneur en nous entraînant avec franchise et hardiesse sur ce domaine méconnu. Mais il n'a peut-être pas su toujours garder la juste mesure qui donne du crédit aux doctrines nouvelles.

[11] Diese Forderung hatte schon A. Michaelis, Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen, 1908, S. 277 erhoben. Vgl. hierzu neuerdings auch die Ausführungen von Manfred Bühlmann, Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche, Beiheft 10 d. Zs. f. Gesch. d. Architektur, Heidelberg 1914, S. 86.

[12] So Strzygowski, Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst: Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur VIII, 1905, S. 19. Unter den vielfältigen frühen programmatischen Äußerungen des Autors scheint mir dieser Aufsatz die deutlichste dar-

Das kaiserliche Rom, das wie in einer Sammellinse all die einzelnen von dem Osten ausgesandten Strahlen zusammengefaßt hat, hat die Kraft gehabt, aus diesen fremdartigen Elementen wieder einen eigenen Stil von einer gewaltigen Werbekraft zu machen, der sich die Welt erobern konnte. Auf diese konservative Kraft der Zusammenfassung kommt es in der Geschichte der künstlerischen Kultur ebenso sehr an wie auf die originale Schöpfungskraft. Und in dieser Kraft der Synthese äußert sich doch auch wieder das eigentümliche Kunstwollen der römischen Kaiserzeit. Auch wenn man nicht Wickhoff und Riegl in ihrer Auffassung von den schöpferischen Kräften in dem römischen Kunstwollen sich zu verschreiben geneigt sein wird, es bleibt doch noch so viel übrig, was als Ferment all dieser aufgenommenen Elemente, als Ausfluß der besonderen Empfindung, der besonderen Art der Einstellung, des besonderen Formensinnes — sagen wir noch einmal mit Riegl: des besonderen Kunstwollens der Römer sich erweist. Aus der lateinischen künstlerischen Kultur ist der römisch-italische Einschuß nicht zu streichen[13].

Die römische Kultur ist ja eine Sammelkultur, die im höchsten Maße die Kraft der Aufnahme und der Verschmelzung hat. Ist es nötig, darauf hinzuweisen, wieviel orientalische Elemente in den Religionen des römischen Weltreichs stecken? Seit aus Phrygien die Magna mater deum Idea übernommen war, aus Ägypten der Kult der Isis, aus Persien die Mysterien des Mithra, hat der Osten immer dem empfänglichen Westen von seinen religiösen Vorstellungen abgegeben, bis auf demselben Weg zuletzt auch das Christentum eingezogen ist — ex Oriente lux[14].

Alle diese Fragen sind zumeist viel zu ausschließlich auf Italien zugeschnitten worden, das doch auch nur eine Provinz darstellte, seit von Diokletian an die Verschiebung des Schwerpunkts des ganzen politischen wie des geistigen und künstlerischen Lebens nach dem Osten begonnen hatte. Die Fragestellung und die Antwort lauten ganz anders, wenn wir von den nordwestlichen Provinzen, von Gallien mit Spanien und Germanien, ausgehen. Ganz gewiß gab es für die römische Provinz eine Art Reichskunst damals — und zwar eine neue, eine zweite Reichskunst, in der der orientalisch-hellenistische Einschuß schon aufgesogen und verarbeitet war. Das ist der Boden, auf dem sich dann die Entwicklung vom 5. bis in das 8. Jh. vollzieht — und innerhalb dieses Zeitraums sehen wir wieder die verschiedensten fremden Einflüsse latent oder akut sich geltend machen. Sie und ihre Quellen im einzelnen zu untersuchen, sie in ihrer Stärke gegeneinander abzuwägen, das Weiterleben und Ausklingen der römischen Elemente zu verfolgen, ihre teilweise Umwandlung unter der Einwirkung der Zuströme von draußen — das wäre die Aufgabe einer gewissenhaften Erforschung der spätrömisch-fränkischen Kultur in jener Zeit, die wir etwas allzu sehr verallgemeinernd die merowingische genannt haben. Von dem Kosmopolitismus der merowingischen Kunst hatte Albert Marignan gesprochen[15]; es gilt, die einzelnen Fäden, aus denen sich dieser Makrokosmus zusammensetzt, tunlichst herauszupräparieren und sie auf ihre Ursprünge zurückzuverfolgen.

Eine methodische Selbstverständlichkeit: wenn dasselbe Element aus der Nachbarschaft, aus dem eigenen Boden und aus der Ferne entlehnt werden kann, so ist es das Wahrscheinlichere und Näherliegende, daß es aus der ersten Quelle geschöpft wird, vorausgesetzt, daß beide Quellen in annähernd gleicher Stärke fließen. Das sollte eigentlich eine selbstverständliche Voraussetzung erkenntnistheoretischer Natur für die kunsthistorische Kritik sein. Es scheint nur, daß manchmal in der neueren Forschung diese einfache Prämisse direkt auf den Kopf gestellt wird.

Und eine andere: daß diese schwierigen Fragen der Ableitung und Abhängigkeit einer ganzen künstlerischen Kultur, der inneren Orientierung eines Stiles nicht auf Grund von ein paar Einzeltatsachen, von

---

zustellen. Der prinzipielle Gegensatz zu der Auffassung von Wickhoff und Riegl dargelegt bei Strzygowski, Hellas in des Orients Umarmung: Beil. d. Allgemeinen Zeitung 1902, S. 313, 325, Nr. 40, 41.

[13] Ich möchte hier auf die ruhigen und unvoreingenommenen Untersuchungen von Edmund Weigand hinweisen, der mit einem sicheren, architektonisch geschulten Auge das östliche Material ansieht; vgl. die Schlußfolgerungen seiner Abhandlung: Baalbeck und Rom. Die römische Reichskunst in ihrer Entwicklung und Differenzierung: Jahrbuch d. Kais. deutschen Archäol. Institutes XXIX, 1914, S. 37, insbesondere S. 91.

[14] Ich verweise hier nur auf die bequeme Zusammenstellung bei Franz Cumont, Les religions orientales dans le paganisme Romain, Paris 1906. Auch in deutscher Übersetzung. 2. Aufl. Leipzig 1914. Für den Anteil, den orientalische Kulte an den gallischen Religionen haben, vgl. Ch. Renel, Les religions de la Gaule, Paris 1904.

[15] A. Marignan, Etudes sur la civilisation française, Paris 1899, II, p. 162.

ein paar Einzelfunden erörtert und noch weniger beantwortet werden dürfen, sondern nur angesichts eines möglichst umfassenden, möglichst mannigfaltigen Materiales. Es bedarf keines Wortes, daß sonst der Fehlerquellen selbst bei gewissenhaftester Einzelanalyse zu viele sind. Wir würden uns des Vorteils unserer Forschungsmöglichkeiten gegenüber den notwendigen Beschränkungen der archäologischen Forschung in primitiven Zeiten — des Vorteils, der in der Menge der Quellen liegt — leichtsinnig begeben, wenn wir die Möglichkeit nicht nützten, immer wieder, selbst bei scheinbar exakt gefundenem Resultat, die Probe auf das Exempel wiederholten und in jeder Periode die ganze Kunstwelt in allen ihren Äußerungen befragten.

In der kunstgeschichtlichen Literatur ist in den letzten Jahrzehnten oft mit dem Aufgebot von vielem Scharfsinn auf Grund einer großen Übersicht über das Material der Versuch gemacht worden, einzelne Ornamentmotive in ihren Wanderungen und Wandlungen durch die Jahrhunderte hindurch zu verfolgen. Alois Riegl hat in seiner Stilkunde diese genetische Untersuchung auf eine Basis zu setzen gesucht, und für das südöstliche Gebiet hat Strzygowski in den letzten 15 Jahren die wichtigsten Einzelarbeiten geliefert, ungleich wertvoller als etwa die ziemlich mechanische Art der Formengrammatik, wie sie uns Marignan bietet. Es ist kein Zweifel, daß eine große Zahl der Ornamentmotive des frühen Mittelalters direkt oder indirekt auf den Orient, auf das Gebiet des hellenistischen Orients oder darüber hinaus auf mesopotamische und persische Einflüsse zurückgehen. Aber ist mit einem solchen Nachweis wirklich viel erreicht? Auch hier muß man sich wieder hüten, den Wert des Einzelfundes und des Einzelmotivs zu überschätzen. Wieder würden wir auf die gleichzeitige Beobachtung einer ganzen Reihe von parallelen Entwicklungen Wert legen müssen, und nur wenn sie uns Übereinstimmendes sagen, wenn für die überwiegende Zahl der überhaupt vorhandenen Motive das gleiche feststeht, können wir von einer wirklichen Abhängigkeit sprechen, — aber zunächst doch auch nur von einer Abhängigkeit der äußeren Formensprache.

In der ganzen Geschichte der Kunst pflanzt sich nichts leichter fort, überspringt nichts rascher große Zwischenländer, wird nichts gedankenloser aufgenommen als eben das vereinzelte Ornamentmotiv. Man braucht gar nicht an so vollkommen eklektische Zeiten wie die unseren zu erinnern. Geben wir uns denn auch Rechenschaft darüber, woher die einzelnen Elemente der Flächenkunst, der Verzierung tragender und getragener Glieder kommen, und würden wir in dem Bewußtsein von dem fremden Ursprung einzelner Motive auch diesem fremden Element einen entsprechenden Anteil an unserer ganzen Kunst geben? Das frühe Mittelalter ist auch in diesem Sinne eine eklektische Kunst gewesen. Die nordischen Nationen, die selbst zum Teil ein ethnographisches Gemisch darstellen, aus Eigenem nicht stark genug waren, keine eigene widerstandsfähige Kunstsprache mitbrachten, haben hier die verschiedentlichen Elemente willig aufgenommen. Nur die Zeiten, die wir in der Geschichte der Kunst mit dem Namen einer Renaissance bezeichnen, vor der großen nordischen Bewegung des 16. Jh. schon die Protorenaissance in der noch romanischen Kunst Frankreichs und Deutschlands, im 12. Jh. und wieder in der karolingisch-ottonischen Kunst das Bewußtsein der Formenwelt einer früheren Periode, wenn auch nicht in ihrer Vollständigkeit.

Aber selbst wenn eine Zeit die ganzen Ornamentmotive und dazu die gesamten Einzelglieder der architektonischen Sprache einer anderen Kunst unterordnet, können wir sie doch nur als wirklich von ihr abhängig bezeichnen, wenn sie mit ihr auch die beiden Eigenschaften gemeinsam hat, die unendlich wichtiger sind als dies äußere Rüstzeug, als die aufgegriffenen Brocken, als die Einzelglieder des architektonischen Baukastens: wenn sie den gleichen Formenwillen und das gleiche Raumgefühl hat. Sind es diese beiden doch, die das innere Werden eines Stiles bestimmen, und in dem Formenwillen eines Volkes geht eben auch sein Raumgefühl auf. Gewiß sind Formvorstellungen übertragbar, wie wir etwa an der französischen Überflutung Mitteleuropas infolge der gotischen Bewegung sehen; aber das eigentümliche Kunstwollen eines jeden Volkes sucht sich doch auch in diesem neuen Gewande einen eigenen Ausdruck. Gegenüber dem Sichverlieren in den einzelnen Nachweisen der Abhängigkeit und Zugehörigkeit isolierter Motive würde in ungleich höherem Maße der Nachdruck auf diesen durchgehenden Formenwillen zu legen ein. Er zeigt uns allein die immanenten Kräfte, die in der Entwicklungsgeschichte der Kunst wirksam sind.

Karolingisches und Orientalisches.

Die neue Kultur, die unter der unmittelbaren Förderung Karls des Großen und seiner Nachfolger im Frankenreiche emporwächst, bekennt sich selbst, so oft sie von sich zu sprechen hat, als eine lateinische Renaissance, die nach Rom und Italien gerichtet ist, in Rom ihr Vorbild sucht.

Sieh, es erneut sich die Zeit, es erneut sich das Wesen der Alten;
Wiedergeboren wird heut, was dir in Rom einst geglänzt.

Dieser Vers des karolingischen Poeten, den Janitschek an die Spitze seiner Schilderung des karolingischen Zeitalters gesetzt hatte, gab scheinbar die Formel für dies erste rinascimento im Norden, und man begnügte sich gern, sich diesem Selbstbekenntnis anzuschließen. Und wenn wir zögern, den uns teuren Namen der Renaissance auf diese problematische Zeit anzuwenden, die karolingische Periode bekannte sich ganz bewußt zu dieser Erneuerung und Wiedergeburt:

Aurea Roma iterum renovata
Renascitur orbi[1].

Es ist kein Zweifel, daß die Träger des geistigen Fortschritts im Frankenreiche an die lateinische Literatur und die lateinische Geisteskultur dachten, wenn sie von einer Vermählung nordisch-germanischen und südlich-antiken Wesens träumten, Rom schwebte ihnen vor Augen — ach, freilich ein sehr idealisiertes, der wirklichen Tiberstadt der Zeit sehr unähnliches Rom — und es ist nicht nur dichterische Floskel, sondern Ausdruck einer tiefen Sehnsucht, wenn Angilbert für das karolingische Aachen kein höheres Lob findet als secunda Roma[2].

An anderer Stelle* habe ich ausführlich darüber gehandelt, wie in der geistigen Bildung des fränkisch-merowingischen Reiches doch die lateinische Kultur die Grundlage bildet und wie sie nach der starken Durchsetzung mit orientalischem Einschlag im 4. und 5. Jh. doch immer wieder dominiert. Die allzu reichlich für die Erklärung dieser Orientalisation angerufene Einwanderung der Syrer ist eben einmal eine einseitige Erscheinung und dann etwas Vorübergehendes[3]. Es handelt sich vor allem um Kaufleute. Die „Syrer" — unter diesem Namen fassen die Franken zumeist alle aus dem Orient Stammenden zusammen,

---

[1] H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei, S. 15. — Alcuin begrüßt die Roma potens, mundi decus, inclyta mater (Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 245); an anderer Stelle, in dem Carmen de clade Lindisfarnensis monasterii (a. a. O. I, p. 230) singt er: Roma caput mundi, mundi decus, aurea Roma. Vgl. auch Paulini Aquileiensis carm. V.: Poëtae lat. I, p. 137. — Vgl. auch Angilberti carmina: Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 360:

David habere cupit sapientes mente magistros
Ad decus, ad laudem cuiuscumque artis in aula,
Ut veterum renovet studiosa mente sophiam.

Die aurea Roma, die Herrscherin über den Erdball, erscheint auch in den Pilgerliedern d. 7. u. 8. Jh.: vgl. St. Beissel, Verehrung der Heiligen und ihrer Reliquien. Ergänzungshefte z. d. Stimmen a. Maria Laach XLVII, 1890, S. 68, 70.

[2] Angilberti carmina, Karolus magnus et Leo papa: Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 368 (Angilberts Verfasserschaft ist übrigens sehr zweifelhaft. Vgl. M. Manitius, Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters I, 1911, S. 546 f.):

Augustus [Karolus]: sed et urbe potens, ubi Roma secunda
Flore novo, ingenti, magna consurgit ad alta
Mole, tholis muro praecelsis sidera tangens.
Stat pius arce procul Karolus loca singula signans,
Altaque disponens venturae moenia Romae.

Auch der Poët Modoin (Naso) nennt Aachen eine nova Roma (Poëtae lat. I, p. 385).

* In einem Aufsatz in dem Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege 1916, der eigentlich v o r diesem Buch erscheinen sollte (der Abdruck ist durch den Krieg verzögert).

[3] Über die „Syrer" vgl. die Aufsätze von P. Scheffer-Boichorst, Kleinere Forschungen zur Gesch. d. Mittelalters IV. Zur Gesch. d. Syrer im Abendlande: Mitteil. d. Instituts f. österreich. Geschichtsforschung VI, 1885, S. 521 (= Gesammelte Schriften II, 1905, S. 187). — L. Bréhier, Les colonies d'orientaux en occident au commencement du moyen-âge: Byzantin. Zs. XII, 1903, S. 1. — G. Wolfram, Der Einfluß des Orients auf die frühmittelalterliche Kultur und die

wie die Orientalen später alle Abendländer als „Franken" bezeichnen — haben gemeinhin das Monopol des ganzen Auslandshandels, sind die Geldleute und Geldgeber, sie sitzen fast ausschließlich in den großen Handelsstädten, wo sie ganze Kolonien bilden. Sie sind dasselbe, was für spätere Jahrhunderte die Juden darstellen — aber ebenso wenig wie man die Kultur dieser Zeit eine jüdische nennen darf, ist jene merowingische Kultur eine syrische. Dazu kam dann die Verbindung des fränkischen Christentums mit dem Orient; wie das Mönchtum überhaupt aus dem Morgenlande gekommen war, so erhielt auch Gallien die Form seiner frühesten klösterlichen Niederlassungen aus dem Orient. Und aus dem Orient, direkt oder auf dem Umweg über Mailand, erhielt Gallien seine eigentümliche Liturgie, wenn auch die liturgische Sprache die lateinische blieb. Demgegenüber ist aber Gallien, selbst in einer Zeit, in der die Zuckungen des Zusammenbruchs einer alten, der Geburt einer neuen Welt Italien erschüttern, das Land, das der klassischen Kultur des späten Römertums eine Heimstätte wird: fast alle die großen Schriftsteller der fränkischen Zeit vom 4. Jh. ab sind hier geboren und erzogen, Paulinus von Nola und Prosper, Salvianus und Avitus, Sidonius Apollinaris und Ennodius und endlich Gregor von Tours. Sie sind ganz voll von lateinischer Gelehrsamkeit, ganz gering ist bei ihnen die Kenntnis des Griechischen und des Orients. Und bei der Abmessung des Einflusses, den etwa in Trier die aus dem Orient kommende Überlieferung gehabt hat, tut man gut, wieder die prozentuale Rechnung aufzustellen zu versuchen. Da stehen bei Kraus vier griechischen 260 nicht griechische Inschriften unter den christlichen Denkmälern gegenüber — und keine gehen über die ersten Jahre des 5. Jh. hinaus[4]. Auch hier wird man die einzelnen Koeffizienten sehr sorgsam nach Zahl und Stärke zu trennen und einzeln zu bemessen haben. Daß jene griechischen Kolonien aber so ziemlich ausgestorben sind, daß die starke Durchsetzung der abendländischen Bevölkerung mit orientalischen Elementen, die für das 4. und 5. Jh. charakteristisch war, aufgehört hat, daß damit die Kenntnis des Griechischen im 8. Jh. fast ganz verschwunden war, ist eine Tatsache, die von den Historikern längst anerkannt ist[5].

Man muß demgegenüber immer wieder die Bedeutung der Sprachgemeinschaft in der lateinischen Welt als des stärksten und dauerhaftesten Fundamentes einer wirklichen Gemeinsamkeit der Kultur betonen. Ganz gewiß überspringt die Kunst die Sprachgrenzen, aber eine dauernde Durchsetzung mit fremden Kunstformen und, was mehr ist, mit fremden Kunstanschauungen, erfolgt immer nur, wenn auch das ganze geistige Leben, von dem die künstlerische Kultur doch nur e i n e Äußerung und Ausdrucksmöglichkeit darstellt, gleichzeitig von jener fremden Kultur durchsäuert und durchsetzt wird. Die stärkste Bindung einer Kulturgemeinschaft neben der Sprache ist das Recht: und das römische Recht erhält die Kodifikation seiner welthistorischen Bedeutung gerade in derselben Zeit, in der die byzantinische Hofkunst ihre besondere Ausprägung findet. Das römische Weltrecht beherrscht Abendland und Morgenland zugleich; bei den Westgoten, bei den Burgundern wurde ein eigenes römisches Gesetzbuch für die Römer gemacht, im fränkischen Reiche blieb das römische Recht als persönliches Recht der römischen Bevölkerung dauernd in Geltung.

Die schola Palatina ist ausgesprochen eine lateinische Akademie. Es heißt den Charakter dieser Hofschule mißverstehen, wollte man in ihr mehr als einen Wiederaufnahmeversuch der antiken römischen

---

Christianisierung Lothringens: Jahrbuch d. Ges. f. lothring. Geschichte u. Altertumskunde XVII, 1905, S. 318. — Dazu A. Marignan, Études sur la civilisation française, Paris 1899, 1, p. 63; II, p. 224. — Strzygowski, Kleinasien S. 231. — H. Leclercq, Manuel d'archéologie chrétienne II, p. 81, 419. — Vgl. auch G. Morin, La formation des légendes provençales: Revue Bénédictine XXVI, 1909, p. 28.

[4] F. X. Kraus, Christl. Inschriften der Rheinlande I, Nr. 75—255 (254, 1—61; 255, 1—5). Dazu kommen nun noch die Funde der beiden letzten Jahrzehnte. — Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, p. 325, 353; II, p. 601. Orientalen in Gallien II, p. 76. Weiter werden Orientalen im rheinischen Germanien in Inschriften erwähnt: vgl. Al. Riese, Das rheinische Germanien in den antiken Inschriften Nr. 1116, 1223, 1659, 1662, 2512, 2514. Sehr lehrreich ist in den Bischofslisten des alten Galliens der Vergleich der lateinischen Namen und der (vielleicht) griechischen bzw. orientalischen Namen — auch hier die überwiegende Menge lateinischer Namen. Vgl. L. Duchesne, Fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule I. II, 2. Auflage, Paris 1907—1910. — Ders., Les anciens catalogues épiscopaux de la province de Tours, Paris 1890.

[5] P. Scheffer-Boichorst in d. Mitteil. d. Instituts für österreichische Geschichtsforschung VI, 1885, S. 536 (= Gesammelte Schriften II, S. 206), hatte das Abflauen und das plötzliche Aufhören des einst so lebhaften Zustroms der Syrer auf die Einnahme Syriens durch die Araber zurückgeführt.

Traditionen sehen[6]. Es wird hier nur mit dem Griechentum und dem Orient gelegentlich gespielt, vielleicht etwas kokettiert. In dem anmutigen Rätselspiel, dem Wechsel von Briefen in gebundener Rede hat man Erinnerung an die arabischen Höfe der Zeit sehen wollen[7]. Seine großen Gelehrten, die treuen Genossen seines kleinen Musenhofes, hatte Karl aus allen Gegenden des Abendlandes berufen — Alcuin den Yorker hatte er in Parma angetroffen, aus dem fernen Langobardenreich brachte er Paulus Diaconus mit, der aus dem Friaul stammte, den Sproß einer edlen Langobardenfamilie, und Peter von Pisa, den Grammatiker; aus Spanien kam der geistvolle und glänzende Theodulf, aus dem Maingau Einhard, aus einer fränkischen Familie stammte Angilbert. — Aber es ist kein einziger Grieche, nicht einmal, wie doch noch unter den Dichtern und Literaten der voraufgehenden lateinischen Jahrhunderte, ein Sohn der Donauländer, der Balkanprovinzen dabei. Wie die griechischen Kolonien in Gallien im 6. und 7. Jh. ausstarben, so war jetzt eben auch als ganz natürliche Folge die Kenntnis und Pflege der griechischen Sprache erloschen[8].

Und in der Reihe der Dichter und Historiker, die alle zugleich mehr oder minder Theologen sind, ist keiner, der ganz auf dem Boden der griechischen Bildung erwachsen wäre. Paulus Diaconus, der am Hofe von Benevent die langobardische Königstochter Adelperga, seines Herrn Desiderius Tochter, weiter unterrichtet hat, schreibt für sie eine römische Geschichte, in der er an Eutropius anknüpft; er ist ganz Lateiner, nicht nur in der Sprache, auch in der Form und im Inhalt seiner Werke — daß er das Griechische beherrschte, erfahren wir nur beiläufig, als er die Begleitung einer fränkischen Königstochter, die nach Griechenland ziehen sollte, in der Sprache des Landes zu unterrichten angewiesen wird[9].

Es sind seltsamerweise unter den spätkarolingischen Poeten nur die Iren, die neben den lateinischen auch griechische Verse schreiben, so jener Johannes Scotus, der an Karls des Kahlen Hof glänzte, aber in der Art, wie er diese Kunstfertigkeit zur Schau stellt, zeigt sich deutlich, wie selten solche Kunst war[10]. Von Nicht-Iren haben nach Dümmler im nächsten Zeitalter nur Heiric, Christian von Stavelot und Walahfrid noch Griechisch gekonnt[11].

Die Autoren, deren Spuren wir in den Nachdichtungen jener karolingischen Zeit verfolgen, sind Vergil, Ovid, Lucrez, Lucan, Sueton, Eutrop[12], von den späteren Prudentius, Boetius, Martianus Capella, Venantius

---

[6] Eine merowingische Palastschule, die schon die Trägerin dieser Bestrebungen gewesen sei, ist eine Konstruktion — nur die Klöster waren damals die Herde der literarischen Bildung. Diese Hypothese ist beseitigt von E. VACANDARD, La scola du palais mérovingien: Revue des questions historiques LXI, 1897, p. 490; LXII, 1898, p. 546, im Gegensatz zu der von DOM PITRA in seiner Hist. de saint Léger, évêque d'Autun et martyr, Paris 1846, aufgestellten Theorie. Gegen ARTHUR S. WILDE, Les écoles aux temps mérovingiens: Revue LXXIV, 1903, p. 553 wendet sich E. VACANDARD in seinem Dernier mot sur l'école du palais mérovingien: Revue LXXVI, 1904, p. 549; vgl. auch M. ROGER (s. Anm. [8]) S. 92 ff. Vgl. über die karolingische Palastschule die S. 707 Anm. 65 angegebene Literatur.

[7] WATTENBACH, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter 1, 7. Aufl., S. 174.

[8] Vgl. HAROLD STEINACKER, Die römische Kirche und die griechischen Sprachkenntnisse des Frühmittelalters: Festschrift Theodor Gomperz, Wien 1902, S. 324. — A. TOUGARD, L'hellénisme dans les écrivains du moyen-âge, Rouen 1886. — H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE i. d. Revue celtique XXVI, 1908, p. 384. — L. TRAUBE, Griechisch im Mittelalter: Abhandlungen d. Kgl. Bayr. Akademie d. Wissenschaften philos.-philol. Kl. XIX, 1891, S. 361. — M. ROGER, L'enseignement des lettres classiques d'Ausone à Alcuin, Paris 1905, p. 268, 434.

[9] Poëtae lat. aevi Carol. ed. DÜMMLER I, p. 48. — Mon. Germ. SS. Longobard. p. 17. Vgl. FELIX DAHN, Langobardische Studien, Leipzig 1876, I, Paulus Diaconus, S. 48.

[10] Poëtae lat. med. aevi III, p. 537 u. 696, ed. TRAUBE. Vgl. E. DÜMMLER, Das ostfränkische Reich[2] II, S. 57. — E. K. RAND, Johannes Scottus p. 6. — J. E. SANDYS, A history of classical scholarship, Cambridge 1903, p. 476.

Über die auffälligen und so alleinstehenden Kenntnisse des Griechischen bei den Iren vgl. L. TRAUBE, O Roma nobilis. Philologische Untersuchungen aus dem Mittelalter: Abh. d. Bayr. Akademie d. Wissensch., philos.-philol. Kl. XIX, 1891, S. 353. — BONNET, Le latin de Grégoire de Tours p. 53. — J. R. LUMBY, Greek Learning in the Western Church during the seventh and eighth centuries, Cambridge 1878, p. 3. — J. E. SANDYS a. a. O. p. 448. H. ZIMMER schlägt i. d. SB der Kgl. Preuß. Akademie d. Wissenschaften 1909, p. 559 die Brücke zwischen Irland und Südgallien, um die Kenntnis des Griechischen bei den Iren zu erklären.

Die in den Poëtae lat. III, p. 696 abgedruckten Carmina Scottorum latina et graecanica zeigen wieder, mit welch kindlicher Eitelkeit diese seltene Kenntnis des Griechischen zur Schau gestellt ward.

[11] DÜMMLER i. d. SB. d. preuß. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1890, S. 940. — Ders. Gesch. d. Ostfränkischen Reiches[2] III, S. 660. — Vgl. L. TRAUBE i. d. Abh. d. Münchener Akademie, phil.-hist. Kl. XIX, S. 361.

[12] Sehr charakteristisch ist hier in den Carmina Centulensia die Zitatensammlung eines bescheidenen Klerikers, als Miconis opus prosodiacum bekannt (Poëtae lat. med. aevi III, p. 279 ed. TRAUBE); er nennt Vergilius, Ovidius, Prosper, Juvenalis, Paulinus, Martialis, Aratus, Lucanus, Lucretius, Apollinaris u. a. — keinen Griechen.

Fortunatus, Beda, Gregorius von Tours[13], und wenn der divinus poëta Angilbert (so heißt er in Versen des Fiducia) am Hofe Karls den Namen Homer führt: von dem Epos von den Taten Karls, das man ihm zugeschrieben hat, führt kein Weg zu dem Sänger der Ilias. Es bleibt nur die Sehnsucht nach der griechischen Sprache als nach der Vermittlerin eines geheimnisvollen Wissens, aber diese unbestimmte Sehnsucht kann die Hemmungen auf diesem Wege nicht überwinden. Purchard, der Klosterschüler, spricht in seiner Klage zu der schönen Herzogin Hadwig das Sehnen des ganzen Zeitalters aus:

Esse velim Graecus, cum vix sim, domna, Latinus.

Die uns erhaltenen Kataloge der karolingischen Bibliotheken enthalten neben den biblischen und liturgischen Handschriften vorzugsweise spätlateinische Autoren, vereinzelt römische Klassiker, das griechische Element spielt hier keine Rolle[14]. Nein, es kann kein Zweifel sein, die Bildung der Zeit, wie sie in den Klöstern und in den klösterlichen und höfischen Schulen gepflegt wird, wie sie aus den Äußerungen der karolingischen Dichter und Historiker, den Philosophen und Theologen uns entgegentritt, ist jedenfalls eine ganz lateinische[15].

Caesareis actis Romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul

dichtet mit vollem Bewußtsein Ermoldus Nigellus von seiner Zeit[16].

Für Karl den Großen ergeben sich als die nächsten Quellen literarischer und künstlerischer Bildung, aus denen er schöpfen konnte, zuvörderst das Hauptland des fränkischen Reiches, Gallien, seine austrasische Heimat, das rheinische Germanien, dazu Spanien und die britischen Inseln, von wo Angelsachsen und Iren schon ein und zwei Jahrhunderte lang nach Deutschland gezogen waren, die durch den Angelsachsen Alcuin jetzt eine erneute Bedeutung erhielten. Dann aber war es Italien, das Karl und die Seinen beschäftigte.

Spricht sich die Vorliebe des Kaisers für Ravenna, seine hohe Schätzung der Stadt nicht noch in seinen letztwilligen Verfügungen aus? In seinem Testamente wird sofort nach dem päpstlichen Rom das ehrwürdige Ravenna genannt, und Rom wie Ravenna erhalten als Stiftung des Kaisers je eine große Silberplatte[17].

Für die Geschichte der Liturgie und des Kultus in der karolingischen Aera ist die Tatsache bezeichnend, daß gerade unter Pippin und Karl dem Großen an die Stelle der bisher gebrauchten gallikanischen Liturgie

[13] Auch das Gedicht, in dem THEODULF, der unter den Poeten am Hofe Karls in der vordersten Reihe steht, seine Lieblingsautoren nennt, ist hier von Bedeutung. Genannt werden die großen Kirchenväter, der Encyclopädist Isidor, die heidnischen Philosophen, die christlichen Dichter Arator, Avitus, Fortunat, Juvencus, Paulin, Sedulius, Prudentius, die Grammatiker Pompeius und Donatus, endlich von heidnischen Dichtern Vergil und Ovid. Wir spüren nichts von einer Berührung mit der griechischen Gedankenwelt. Vgl. EBERT, Gesch. d. Lit. d. Mittelalters i. Abendlande II, S. 70. — Paschasius Radbert, um dazu auch einen Dichter der späteren karolingischen Zeit zu nennen (er stirbt gegen 865 in Corbie), zitiert den Vergil, Horaz, Terenz, Cicero als seine Lieblingsschriftsteller (EBERT II, S. 231; vgl. MANITIUS I, S. 406 f.).

[14] GUSTAV BECKER, Catalogi bibliothecarum antiqui, Bonn 1885, gibt 45 Bücherverzeichnisse vor dem J. 1000, darunter aus karolingischer Zeit vor allem Nr. 6, 7, 9, 10 Reichenau, Nr. 13, 14 Fulda, Nr. 15, 22—24 St. Gallen, Nr. 16 Köln, Nr. 18 Würzburg, Nr. 37, 38 Lorsch. Nur ganz ausnahmsweise wird genannt in Würzburg (S. 40) ein psalterium Grecum, in einem aus d. 12. Jh. stammenden Katalog von Fulda (S. 267) ein psalterium Graecolatinum. THEODOR GOTTLIEB, Über mittelalterl. Bibliotheken, Leipzig 1890, über Köln S. 26, Freising S. 31, Lorsch S. 48, 334, Passau S. 60, Prüm S. 65, Regensburg S. 68, Reichenau S. 68, 348, Corbie S. 103, Langres S. 111, S. Riquier S. 145. — Noch in dem 283 Nummern enthaltenden Katalog der Bibliothek von Stavelot v. J. 1105 (S. 284) ist kein griechisches Buch nachweisbar. Zu dem Werke von GOTTLIEB vgl. auch G. MEIER im Zentralblatt f. Bibliothekswesen XX, S. 16. — Weitere Kataloge benutzt bei M. MANITIUS, Geschichtl. aus mittelalterl. Bibliothekskatalogen: Neues Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde XXXII, S. 647; XXXVI, S. 755. — O. GLAUNING, Über mittelalterliche Handschriftenverzeichnisse: Zentralblatt f. Bibliothekswesen XXV, 1908, S. 357. Von Interesse ist hier auch die Aufzählung der Bücher, die sich in der Bibliothek zu York befanden. Kein Geringerer als ALCUIN nennt sie (De sanctis Euboricensis ecclesiae v. 1535: Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 263. Vgl. MULLINGER, The schools of Charles the Great p. 60). Auch hier nur lateinische Autoren.

[15] „Die Literatur war lateinisch und das Fremde kam herüber wie ein ferner Klang . . . . Der Hang zum Fremden blieb und klebte Fetzen und Lappen ans eigene literarische Gewand. Je weniger man vom Griechischen und den anderen östlichen Sprachen wußte, um so größer war dieser Hang" (L. TRAUBE, Vorlesungen und Abhandlungen, München 1911, II, S. 91).

[16] ERMOLDI NIGELLI carm.: Poëtae lat. med. aevi II.

[17] EINHARDI Vita Karoli Magni c. 33: ed. Holder-Egger, SS. rerum Germanicarum, Ed. sexta, 1911, S. 40. — v. SCHLOSSER, Schriftquellen f. karol. Kunst Nr. 1032.

die römische Liturgie tritt. Die gallikanische Liturgie, die auf dem Wege über Mailand den Weg nach Gallien gefunden hatte, war stark von dem griechischen Ordo abhängig gewesen; ganz auffällig ist für eine ganze Reihe von Abschnitten die Übereinstimmung mit griechischen und syrischen Texten. Schon im 6. Jh. hatten sich Vermittlungsbestrebungen gezeigt, jetzt in der 2. Hälfte des 8. Jh. tritt die liturgische Reform ein, die bewußt die römische Liturgie, sowohl in den Formeln wie im Gesang in ihre Rechte einsetzt. Unter Karl dem Großen vollzieht sich der Übergang von dem bisher gebrauchten älteren fränkischen Sakramentar[18] zu dem römischen gregorianischen Sakramentar. Wir vermögen sogar die Zeit der Aufnahme direkt anzugeben: zwischen 784 und 791 hatte Papst Hadrian I. auf direkte Bitten Karls des Großen eine Handschrift des gregorianischen Sakramentars übersandt. Um dieselbe Zeit tritt nun im Norden eine ganz neue Gruppe von Sakramentaren uns entgegen und es kann nach Ebners Forschungen[19] kein Zweifel sein, daß in dieser Handschriftengruppe das von Hadrian an Karl gesandte Gregorianum enthalten ist, von den zwölf Codices dieser Gruppe gehören acht dem engeren fränkischen Gebiet an. Karl der Große hat damals die römische Messe, die römische Liturgie ganz bewußt aufgenommen und ausdrücklich überall zur Regel und zur Vorschrift gemacht[20].

Die Entwicklung der Musik, insbesondere des Kirchengesanges im 1. Jahrtausend gibt uns eine wertvolle Parallele zu der Entwicklung der bildenden Kunst. Während bei dieser die Quellen zunächst schweigen über die Herkunft des Neuen, sind hier überraschend viele Zeugnisse über den Ursprung der Neuerungen überliefert. Aus dem Orient kommt das Psalmodieren im Chor, das, wie wir wissen, zunächst in Antiochien eingeführt war[21]. Von Antiochien verbreitete sich der Chorgesang in ganz Syrien, von da nach Konstantinopel, von dem Bosporus nach Mailand und über Mailand verbreitete er sich im Occident. Der h. Ambrosius von Mailand ist es, der dieser neuen Kunst den Weg bahnt[22]. Secundum morem orientalium partium, wie der h. Augustin sagt, ist seitdem im Abendland im Chor gesungen worden. Aus dem alten Edessa kommt dann, wie der Chorgesang aus Antiochia, das Psalmodieren im Wechselgesang mit den Responsorien — der Name des h. Ephraem von Edessa ist mit dieser Neuerung verknüpft[23].

Mailand ist aber auch die Geburtsstätte der Hymnodie und wieder ist es hier der h. Ambrosius, der als der eigentliche Begründer erscheint. Der Liturgie von Mailand steht in dieser Zeit die römische Liturgie starr und abweisend gegenüber — bis in den Anfang des 12. Jh. hat Rom die Hymnen ausgeschlossen und abgelehnt.

Das von dem h. Ambrosius auf Grund des diatonischen Systems der Griechen aufgebaute musikalische System übernimmt am Ende des 6. Jh. Gregor der Große, er errichtete auf diesem dem Orient entlehnten Unterbau das kunstvolle Gebäude des Cantus choralis, der bis heute die Kirchenmusik in der latei-

---

[18] P. Suitbert Baeumer, Über das sog. Sacramentarium Gelasianum: Histor. Jahrbuch d. Görresgesellschaft XIV, S. 241. — Thalhofer, Handbuch der kirchlichen Liturgik[2], Freiburg 1894, I, S. 75. — Griechisch war in ihren Ursprüngen die Liturgie in Vienne und Lyon (vgl. hierzu Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule II, p. 164), aber die von den älteren Autoren immer hervorgehobene führende Stellung von Lyon entspricht doch vom 4. Jh. an nicht mehr den Tatsachen. Die Geschichte der Rezeption der gallikanischen Liturgie unter der Führung von Mailand am klarsten dargestellt bei L. Duchesne, Origines du culte chrétien [5], Paris 1909, p. 86, 103, 192.

[19] Ad. Ebner, Quellen und Forschungen z. Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum im Mittelalter, Freiburg 1896, S. 380. Zu dem Gegensatz zwischen römischer und orientalischer Liturgie vgl. Baumstark, Liturgia Romana e Liturgia dell' Esarcato, Il rito detto in seguito patriarchino e le origini del canon missae romano, Rom 1904. — Ders., Le liturgie orientali e le preghiere ‚Supra quae' e ‚Supplices' del canone romano, Rom 1900.

[20] Vgl. hierzu noch H. Netzer, L'introduction de la messe romaine en France sous les Carolingiens, Paris 1910. — Probst, Die gallikanische Messe vom 4. bis z. 8. Jh.: Der Katholik 1886, I, S. 73. — Baeumer, Histoire du bréviaire romain, Paris 1905, I, p. 315. — Krieg, Die liturgischen Bestrebungen im karolingischen Zeitalter, Freiburg 1888. — Thalhofer, Handbuch der kirchlichen Liturgik I, S. 60. — P. Batiffol, Histoire du bréviaire romain, Paris 1895. — Vgl. weiter J. v. Schlosser, Zur Genesis d. ma. Kunstanschauung: Mitteil. d. Inst. f. österreich. Gesch.-Forschung, Ergänzungsh. VI, S. 750.

[21] Socrates, Historia ecclesiastica l. VI, c. 8: Migne, Patrolog. graeca LXVII, p. 688.

[22] Paulini Vita S. Ambrosii i. Patrolog. lat. XIV, p. 31: Hoc in tempore primum antiphonae, hymnique ac vigiliae celebrari coeperunt, cuius celebritatis devotio usque in hodiernum diem non solum in eadem Ecclesia (Mediolanensi) verum per omnes pene Occidentis provincias manet.

[23] Acta S. Ephraem: Alemanni, Bibliotheca orientalis, Rom 1720, 1, p. 47: ... B. Ephraem ... choros virginum Deo sacrarum instituit docuitque hymnos et scalas et responsoria ... Über den Anteil der Syrer vgl. J. Parisot, Essai sur le chant liturgique des églises orientales: Revue de l'Orient chrétien III, 1898, p. 222.

nischen Kirche beherrscht[24]. Er ist eine römische Schöpfung, die griechischen Bezeichnungen der acht Kirchentöne stammen nicht von Gregor, sondern finden sich erst im 9. Jh. bei Notker Balbulus und Hucbald. Das auf Gregor zurückgeführte neue Antiphonar bestimmt zugleich die römische Liturgie für die nächsten Jahrhunderte. Der gregorianische Kirchengesang wird jetzt über das ganze Abendland verbreitet, in England, in Frankreich. Dieser gregorianische Kirchengesang stellt etwas Ähnliches wie jene zweite römische Reichskunst in den Provinzen dar — der orientalische Einschuß ist verarbeitet, das Ganze wieder romanisiert, latinisiert.

Pippin hat dann im ganzen Frankenreiche mit der römischen Messe den römischen Kirchengesang eingeführt, Karl der Große betont wiederholt, daß dies das Verdienst seines Vaters sei[25]. Ausdrücklich schreibt ein Kapitular vom Jahre 789 dem Klerus vor, ut cantum Romanum pleniter discant[26]. Das Konzil von Aachen setzt 802 fest, daß die Bischöfe verpflichtet sind, die Messe zu feiern sicut psallit Ecclesia Romana[27]. Alle Quellen stimmen darin überein, daß Karl der Große, so wie er die römische Liturgie ausdrücklich aufnahm, auch den römischen Kirchengesang in seinen Singschulen zugrunde legte. Vereinzelte griechische Elemente sind dann hineingetragen worden, vielleicht im Anschluß an den Besuch von Griechen am Hofe, wie der Mönch von St. Gallen in einer seiner Anekdoten erzählt[28], aber das sind kleine Ausschmükkungen und Zutaten, der Kern ist hier entschieden römisch-lateinisch, wie die Liturgie unter Karl eine römisch-lateinische war. Mailand allein widersetzt sich dieser musikalischen Romanisierung der abendländischen Welt und behält seinen alten ambrosianischen Gesang, wie es eigensinnig an seiner eigenen Liturgie festhält, die erst 1497 die feierliche päpstliche Anerkennung findet[29].

Das ist der Hintergrund, auf den sich das Bild der künstlerischen Kultur unter den ersten Karolingern aufbauen muß. Bei einer jeden starken Kultur können wir eine einheitliche Grundströmung verfolgen, die die Melodie angibt, die verschiedenen Äußerungen in Dichtung, bildender Kunst, Musik etwa sind nur die Tonarten. Die Melodie, die die karolingische Kultur uns vorspielt, ist so ausgesprochen eine lateinische, daß wir mit einer gewissen Gesetzmäßigkeit auch in der bildenden Kunst denselben Grundakkord erwarten dürfen. Jener ersten großen Reception orientalischer Kunst im weitesten Umfang im Abendlande vom 3. bis zum 5. Jh. ging ein gewisser Kurswechsel auch der Dichtung, eine sehr starke Wendung der Theologie nach Osten parallel. Und man braucht nur an die Einheitlichkeit der nordischen

---

[24] Vgl. hierzu F. A. Gevaert, La mélopée antique dans le chant de l'église latine, Gent 1895. — A. Gastoué, Les origines du chant romain, Paris 1907, p. 14. — G. Morin, Les véritables origines du chant grégorien, Maredsous 1890. — P. Wagner, Origines et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen-âge, Tournai 1904. — Wilhelm Caspari, Untersuchungen zum Kirchengesang im Altertum: Zs. f. Kirchengeschichte XXVI, 1905, S. 427; XXVII, 1906, S. 52; XXIX, 1908, S. 123 ff. — Wichtig auch Thibaut, Origine Byzantine de la notation neumatique de l'église latine, Paris 1908, p. 17. — Über die ganze Frage gut orientierend der Artikel von H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire III, fasc. 24, Art. Chant Romain col. 256.

[25] Das sagt ganz eindeutig die von Karl dem Großen 789 veröffentlichte Admonitio generalis: Omni clero. Ut cantum Romanum pleniter discant et ordinabiliter per nocturnale vel gradale officium peragatur, secundum quod beatae memoriae genitor noster Pippinus rex decertavit ut fieret, quando Gallicanum tulit, ob unanimitatem apostolicae sedis et sanctae Dei Ecclesiae pacificam concordiam (Mon. Germ. Legum sectio II, Capitularia I, p. 00). Dazu auch die epistola generalis zwischen 786 und 800 (eb. p. 80): Accensi . . . Pippini genitoris nostri exemplis, qui totas Galliarum ecclesias Romanae traditionis suo studio cantibus decoravit.

[26] Mon. Germ. Capitularia I, p. 61. Die Sängerschulen nach römischem Muster hat Karl schon 787 nach der Rückkehr aus Rom eingerichtet. (Richter, Annalen d. fränk. Reiches im Zeitalter der Karolinger I, S. 100, 102, Anm. g.) Der gregorianische Kirchengesang wird in Metz und Soissons eingeführt (Ademari hist. lib. II, 8: Mon. Germ. SS. IV, p. 117). Damals ist möglicherweise die epistola de litteris colendis geschrieben, vielleicht auch die encyclica de emendatione librorum — alles steht unter dem Eindruck jener römisch-lateinischen Einflüsse. Vgl. H. Leclercq, Charlemagne et le chant romain in Cabrols Dictionnaire III, p. 721; ebenda F. Cabrol, Charlemagne et la liturgie p. 807.

[27] Mon. Germ. Concilia II, p. 230. Vgl. das Kapitular v. J. 808 i. d. Mon. Germ. Capitularia I, p. 131.

[28] Monachus Sangallensis, De Karolo Magno I, c. 7: Jaffé, Mon. Carol. p. 637. Die Bedeutung dieser Geschichte übertrieben bei P. Cagin, Antiphonarium Ambrosianum, 1896, p. 15. Einschränkend Leclercq i. Cabrols Dictionnaire III, fasc. 24, p. 310 (Chant Romain). Es handelt sich hier ebenso um einen Einzelfall wie bei der Aufnahme des griechischen Responsoriums in die Metzer Laudes in karolingischer Zeit (abgedruckt von Wolfram in Lothring. Jahrbuch XVII, S. 341).

[29] Vgl. Baeumer, Hist. du bréviaire romain I, p. 345. — A. Kienle, Über ambrosianische Liturgie und ambrosianischen Gesang: Studien und Mitteil. a. d. Benediktiner- und Cistercienserorden 1884. — A. Gatard i. Cabrols Dictionnaire I, p. 1353 (Art. Chant. Ambrosien). Vgl. den orientierenden Artikel von V. Ermoni, St. Ambroise hymnographe: ebenda p. 1347.

Renaissancekultur im 16. Jh., der Französisierung des 18. Jh. zu erinnern, um sich das Bild einer solchen geschlossenen Kultur, die auf einer einheitlichen Weltanschauung beruht, klar zu machen.

Demgegenüber das merkwürdige Phänomen, daß in der karolingischen Kunst so überraschend stark eine Orientierung nach dem Osten aufzutreten scheint.

‚Qu'est-ce que c'est que la Renaissance carlovingienne? C'est la Renaissance grecque' ruft Courajod aus[30]. Byzanz nennt er dann weiter die Arche Noah, bestimmt, alles das zu retten, was von der ursprünglichen graeco-römischen Zivilisation überlebend geblieben war. Und Marignan, seines Meisters getreuer Eckermann, unterstreicht das nur noch[31]. Aber war wirklich die karolingische Kunst in einem solchen überwiegenden Maße nach dem Südosten orientiert, daß wir von einer griechischen Renaissance sprechen können? Man möchte hier Courajods These mit Courajods Methode widerlegen. Zunächst braucht eben auch die karolingische Kunst die Zerlegung in ihre einzelnen Koeffizienten. Was ist dann mit Sicherheit als der orientalische Kunstkreis anzusprechen? Über die beiden Haupttypen der kirchlichen Architektur ist in dem nächsten Kapitel noch ausführlich zu handeln: es ergibt sich, daß weder für den Zentralbau noch für den Langbau die Notwendigkeit vorliegt, eine neue spontane Rezeption aus dem Orient anzunehmen. Und der karolingische Palastbau, in dem Nachwirkungen, Erinnerungen, Einflüsse der allerverschiedensten Art lebendig sind, zeigt gerade in Aachen und Ingelheim, bei den beiden größten rheinischen Pfalzen, das merkwürdige Schauspiel eines seltsam langen und zähen Nachlebens der römischen Bautradition. Ganz auffallend sind in Ingelheim die Parallelen zu den römischen Villenanlagen des 2. und 3. Jh.; in Aachen scheint dazu der Typus aufgenommen und weitergebildet zu sein, wie ihn der sogenannte Kaiserpalast zu Trier, der Umbau der ursprünglichen Thermenanlage zu einem großen Repräsentationsbau, geschaffen hat. Die Anlage des sogenannten Palais des Gallienus in Bordeaux wirkt mit seinen Rundbogen schon ganz romanisch[32]. Und führt uns nicht dasselbe Fortleben der römischen Bautradition die Geschichte der älteren Bautätigkeit in Trier, Köln, Metz vor Augen? Die Popponischen Bauten am Dom zu Trier (vgl. oben S. 618), die Brunonischen Bauten in Köln (vgl. oben S. 458) zeigen uns in Konstruktion und Formensprache, in Materialbehandlung und Dekoration noch am Ausgang des 10. Jh. die römische Überlieferung am Leben.

Wenn man es unternehmen wollte, nur in einer flüchtigen Skizze die einzelnen Koeffizienten der merowingisch-fränkischen Kunst zu umreißen, so müßte man vor allem und gleich zuerst von dem Fortleben der römischen Bautradition sprechen. Fast unberührt durch die Frankeneinfälle, nur den Herrn und den Auftraggeber wechselnd, erhält sich das römische Bauhandwerk in der

---

[30] Courajod, Leçons I, p. 144. Ebenda I, p. 24: La renaissance des arts fondée par Charlemagne n'eut pas lieu au bénéfice de l'art latin, mais au profit de l'art grec. p. 25. . . . Bien qu'on appelât encore cela l'art des Romains, c'est en somme l'art byzantin le plus pur que Charlemagne et ses successeurs s'appliquèrent à acclimater en Gaule. Dabei muß man sich immer vor Augen halten, was Courajod eben l'art byzantin nannte.

[31] Marignan, Un historien de l'art français I, p. 22: C'est par la voie byzantine que les peuples de l'Occident vont hériter de l'art latin pendant la première partie du moyen-âge. Weiter p. 147. Beachtenswert sind auch die Ausführungen von E. Molinier, Les origines du style décoratif au moyen-âge: L'Art 2. sér. IV, 1895, 433. Abgedruckt bei dems., Les ivoires p. 120. Er spricht deutlich von jenem Gegensatz zwischen der lateinischen Bildung und der byzantinisch beeeinflußten Kunst, weist im übrigen Ravenna einen viel zu großen Anteil an: Si ce sont les lettres latines que cette renaissance a remis surtout en honneur, c'est surtout l'art byzantin qui a inspiré les artistes de la cour de Charlemagne. Ce sont les monuments de Ravenne et non les monuments gréco-romains qui ont servi de modèles; n'importe, malgré leur style bien particulier, c'est encore le nom romain que l'on a imposé à toutes les constructions dues à cette renaissance, dernier corollaire de la persistance de la tradition antique. Vgl. auch Henry Havard, Hist. et philosophie des styles, Paris 1890, I, p. %: C'est à travers Ravenne et ses monuments qu'il (Charlemagne) comprit l'Orient.

[32] Vgl. meine Berichte über die Kaiserpfalzen in den Berichten über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst. Jahresbericht des deutschen Vereins f. Kunstwissenschaft I, S. 13; II, S. 23; III, S. 15. Über die Ausgrabungen in Ingelheim auch Clemen, Les fouilles du palais carolingien d'Ingelheim: Revue de l'art chrétien LXI, 1911, p. 131. Über die Ausgrabungen in Trier, die uns jetzt die dortigen Römerbauten in ganz neuem Lichte zeigen, vgl. den Vorbericht über die Ergebnisse der Ausgrabung des sogenannten römischen Kaiserpalastes in Trier von E. Krüger u. D. Krencker, SA. a. d. Abhandlungen d. Kgl. Preuß. Akad. d. Wissenschaften 1915, phil. hist. Kl. 2. Die Akten über den hier behandelten Bau sind noch nicht geschlossen. Abb. des Palais des Gallienus in Bordeaux bei Camille Jullian, Inscriptions romaines de Bordeaux II, 1890.

Provinz; einzelne Techniken verkümmern, wo es an Aufgaben mangelt, aber es fehlen keineswegs die monumentalen Aufträge — und so bleibt die ganze Bautradition im Fluß. Die frühromanische Kunst Frankreichs ist ja gar nicht denkbar ohne diese Voraussetzung. Für die nationale französische Kunstgeschichtschreibung gibt es nicht die unheilvolle und irreführende Trennung und Zerschneidung der Entwicklung, die die Zeit bis zum 4. Jh. einer Wissenschaft zuweist, die sich Archäologie nennt, die spätere Zeit einer anderen vorbehält, die Kunstgeschichte genannt wird. Dieser auf die Einheit und auf das Ganze gerichtete Blick der französischen Kunstwissenschaft ist so besser vorbereitet, die Zusammenhänge zu sehen. Ist es nötig, darauf hinzuweisen, daß die Mauern und Tore der gallorömischen Städte, von Fréjus, Nimes und Autun, mit den römischen Torbauten auf italischem Boden, in Fano und Aosta, zusammengehen, — und daß diese gallorömischen Konstruktionen dann wieder unmittelbar weiterleben in den romanischen Bauten, die Porte St. André und Porte d'Arroux von Autun an der Kathedrale von Autun, daß in Lyon die Kathedrale St. Jean und St. Martin d'Ainay, in Cavaillon die Kathedrale Saint Véran, in Arles Kirche und Kreuzgang von St. Trophime undenkbar sind ohne die Vorbilder römischer Fronten, daß die Durchbildung der Westfront der romanischen Kirchen des mittleren und südlichen Frankreichs auf das Motiv der römischen Triumphbogen und Stadttore zurückgeht, daß die Dekoration der römischen Mauertechnik mit ihren geometrischen Mustern fortlebt bis weit über die karolingische Zeit hinaus, in Beauvais, Savennières, Cravant, Trier?

Fig. 464. Merowingische Fußbodenmosaiken aus Thiers.

Es sind einzelne Gruppen und Gattungen von Kunstwerken, die deutlich die Spuren des östlichen Kunstempfindens tragen. Von den römischen Mosaiken war schon oben (S. 170) gesprochen worden — sie sind die Träger für eine ganze Zahl von orientalischen Motiven in der Dekoration, sie bringen zugleich die geläufigen Darstellungen, die Bildvorwürfe nach dem Norden, sie bringen hierhin aber auch die illusio-

nistische Darstellungsart[33]. Ägypten mit Nordafrika und Italien bilden zugleich die Brücken. Am stärksten wirkt das rein Äußerliche, das Dekorative und Ornamentale nach; Brutails hat diese Mosaiken sogar als Quelle und als Vermittler für den Ornamentenschatz der südwestgallischen Sarkophage in Anspruch nehmen wollen. Die auf dem Boden der beiden Germanien und der Provinz Belgica gefundenen Mosaiken, zumal die Gladiatoren- und Jagddarstellungen zeigen übrigens am wenigsten orientalischen Einschuß, sie zeigen die deutlichste Verwandtschaft mit den stadtrömischen Mosaiken[34].

Zeigen schon die spätrömischen Mosaiken einen starken Einschuß orientalischer Motive, so steigert sich das scheinbar noch bei den Mosaiken, die sicher aus den fränkischen Jahrhunderten stammen. Von einem Denkmal auf gallischem Boden, das lebendig und ausdrucksvoll den orientalischen Kunstgeist uns widerspiegelt, war oben (S. 183) ausführlich gesprochen worden, von den Mosaiken der Daurade zu Toulouse, die uns so wichtig waren, weil sie uns einen Rückschluß auf den Charakter der verschwundenen Mosaiken in St. Gereon zu Köln gestatten. Was wir über die dekorative Ausstattung des Bauwerkes der Beschreibung des Dom Lamothe entnehmen können, zeigt uns orientalische Elemente, Pfauen und Tauben paarweise zusammengestellt, und auch für das Motiv der Weinrebe darf man auf den Orient als Parallele hinweisen, wenn freilich auch die selbständige Entstehung dieser Dekoration in dem Rebengelände des französischen Südens naheliegt. Aber ebenso zeigten die einzelnen Darstellungen in ihrer ikonographischen Fassung deutliche Hinweise auf den Orient und orientalisch war auch mancherlei an dem Kostüm.

Sind die Mosaiken der Daurade verschwunden, so können wir doch vielleicht nach einem anderen gleichzeitigen Werke, von dem Reste erhalten sind, uns einen Begriff von dem Stil machen: nach den Mosaiken von Thiers[35]. Sie waren schon oben (S. 177) in der Reihe der merowingischen Fußbodenmosaiken behandelt worden; hier interessieren uns noch einmal die Darstellungen. Die Kirche ist nach Gregor von Tours von dem h. Avitus, Bischof von Clermont, im J. 575 gegründet[36]. In den zwanzig Medaillons des Bodens, von denen nur noch fünf erhalten sind, waren Darstellungen von Tieren und phantastischen Gebilden gegeben: überliefert sind uns ein Löwe, ein Pfau, ein Vogel (Adler oder Hahn), ein Hirsch, endlich ein weibliches Wesen, das rittlings auf einem Seeungeheuer von der Gestalt eines Krokodils sitzt. Bei der Anordnung des Bodens konnte man an die frühen orientalischen Fußböden denken, etwa an den von Kabr-Hiram im Louvre. Bei dem weiblichen Wesen denken wir an eine Nereide, das krokodilähnliche Seeungeheuer wies von selbst ähnlich wie bei der Isisdarstellung auf dem Aachener Elfenbein den Weg nach dem Nillande und zu dem alexandrinischen Kunstkreis. Der Löwe (Fig. 464 b) mit dem auffallend langgestreckten Leib erinnert an persische und sassanidische Darstellungen, der Rhythmus der Linien auch an archaisch-griechische Bilder, wie etwa an den mächtigen Löwen in dem Giebelfeld des jüngst ausgegrabenen Tempels zu Korfu; wir treffen ihn auch auf sassanidischen Stoffen, etwa dem aus Le Mans[37].

---

[33] Die Darstellungen sind schon in den beiden Bänden des Inventaire des mosaïques de la Gaule (vgl. darüber oben S. 171) angegeben. Eine systematische Übersicht bietet Adrien Blanchet, Étude sur la décoration des édifices de la Gaule Romaine. Paris 1913, p. 68 ff. Von S. 112 an dann die dekorativen Motive.

Über die Gladiatorenmosaiken vgl. zuletzt O. Kohl, Das Mosaik von Kreuznach: Röm.-german. Korrespondenzbl. VIII, 1915, S. 47. Man vgl. die Darstellungen von Kreuznach, Nennig, Augsburg mit dem Mosaik der Villa Borghese und des Lateran.

[34] Brutails, L'archéologie du moyen-âge et ses méthodes, Paris 1900, p. 135: En somme, . . . ce n'est pas à Byzance et à Ravenne qu'il faut chercher la source de la décoration des sarcophages du Sud-Ouest aux VI^e et VII^e siècles, mais dans l'art gallo-romain et spécialement dans les mosaïques. Les ornemantistes, impuissants à copier les beaux sarcophages à figures de la bonne époque, trop malhabiles pour fouiller profondément le marbre et même pour y tracer correctement leurs dessins, firent choix de motifs remplissant bien la surface et produisant à peu de frais un certain effet. Eine ganz wunderliche Theorie. Sind denn die gleichen Motive in den Mosaiken nicht auch gerade orientalischen Ursprungs? Und die isolierte Verwendung der einzelnen Motive ist doch nicht auf die Ungeschicklichkeit der Arbeiter, sondern auf ein völlig anderes Kunstprinzip und Kunstwollen zurückzuführen.

[35] Louis Bréhier, Les mosaïques mérovingiennes de Thiers: Mélanges littéraires publiés par la faculté des lettres de Clermont-Ferrand à l'occasion du centenaire de sa création (1910), Clermont-Ferrand 1911 m. 4 pl. — Inventaire des mosaïques de la Gaule I, Nr. 620. Über die weitere Literatur und die Schicksale bei der Auffindung vgl. oben S. 177, Anm. 42.

[36] Gregor Turon., in gloria martyrum 66: Mon. Germ. SS. rer. Merov. I, p. 533. Bis zur Revolution befand sich an einem Pfeiler des Chores eine Inschrift, die die Gründung der ursprünglichen Kirche im J. 575 meldete (Gallia christiana II, p. 243).

[37] Migeon, Les arts du tissu p. 14.

Und auf Stoffe führt auch der merkwürdige Vogel zurück, den wir uns wohl am richtigsten als einen Hahn vorzustellen haben (Fig. 464a). Charakteristisch ist hier vor allem der nimbusartige Reif um den Kopf. Er kehrt wieder auf den sassanidischen Hahnenstoffen, so dem Stoff aus der Kapelle Sancta Sanctorum, der um 600 anzusetzen ist[38]. Man muß sich dabei erinnern, daß der Hahn in Persien eine religiös-symbolische Rolle spielt. Alle Angaben weisen uns nach dem Südosten, nach dem Orient, hellenistische, sassanidische, ägyptische Einflüsse scheinen hier zusammenzuwirken.

Jene Gruppe der späteströmischen Sarkophage im südwestlichen Gallien, die vor allem in und um Toulouse vorkommen und dann in einer Gruppe von Bordeaux und Poitiers die Fortsetzung finden, gehört sichtlich in den Ursprüngen der Dekoration dem orientalischen Kunstkreis an. Sie stammen haupt-

Fig. 465. Sarkophage aus Valbonne und Moissac.

sächlich aus dem 6. und 7. Jh. In einer schlagenden Weise zeigen die meisten Motive dieser in ganz flachem Relief in weichlicher und flauer Zeichnung dekorierten Sarkophage den Weg nach Syrien, nach Kleinasien, darüber hinaus nach Persien und Mesopotamien.[39]

[38] Lauer, Le trésor du Sancta Sanctorum: Fondation Piot, Mémoires et monuments XV, p. 108, pl. XVIII. — H. Grisar, Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz, Freiburg 1908, S. 127. — v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei I, Abb. 98. Vögel (wohl vor allem Enten), aber kaum stilisiert, erscheinen schon auf den Skulpturen der Chosroesgrotte in Tak-i-bastan (Sarre-Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 199, Taf. 36), Enten etwa auch auf einem persischen Stoff in Wolfenbüttel (v. Falke a. a. O. I, Abb. 136). Pfauen treten dazu schon auf dem aus Antinoë stammenden Stoff in Aachen auf (v. Falke I, Abb. 43), der wieder aus d. 6. Jh. stammt.

[39] Über die südwestliche Gruppe der Sarkophage vgl. C. Jullian, Inscriptions rom. de Bordeaux, 1890, II, p. 27. — H. Leclercq, Manuel d'archéologie chrétienne II, p. 307. — Ders. in Cabrols Dictionnaire II, p. 1075 (Art. Bordeaux). — Courajod, Leçons I, p. 107. — Brutails, L'archéologie p. 132. — Marignan, Un historien de l'art français p. 132. Eine Aufzählung der einzelnen Stücke mit Literaturangabe im Anfang p. 163 in dem Corpus des monuments et de frag-

Die Gruppe steht einer anderen gegenüber, die man als die römisch-lateinische bezeichnen möchte, in deren Mittelpunkt die bekannten Sarkophage von Arles stehen — es sind noch über hundert auf gallischem Boden zu zählen. Sie setzen früher an, aber halten sich gleichfalls, immer mehr in den Darstellungen barbarisiert, durch die fränkischen Jahrhunderte hindurch. Und diese Sarkophage zeigen im äußersten Gegensatz zu jener Gruppe des Sud-Ouest die Vorliebe für figürliche Darstellungen, das dichtgedrängte Kompositionsschema der altchristlichen Sarkophage Roms und Mittelitaliens, im Ikonographischen in der Einkleidung das Nachleben der spätrömischen Tradition[40].

Die Sarkophage aus der Chartreuse de Valbonne wie der aus Moissac (Fig. 465) zeigen uns Motive, die uns aus dem Kunstkreis des Adriatischen Meeres und darüber hinaus in dem ganzen Gebiet der südöstlichen Kunst, aus Byzanz, Syrien, Kleinasien, vertraut sind — dies alles in einer neuen und eigenartigen Verwendung der Einzelelemente.

Den Einschlag des orientalischen Elementes in der abendländischen Malerei vom 5. bis zum 8. Jh. ganz im allgemeinen zu bemessen will vor der Hand noch nicht als möglich erscheinen. Auf der einen Seite wird man die illustrierten Bibelhandschriften in Formation und Ausstattung aus dem Orient ableiten, dort jedenfalls die Entstehung der ersten großen Prachthandschriften mit fortlaufenden Darstellungen annehmen — wobei es vor der Hand zunächst unentschieden bleiben kann, ob an diesem Prozeß Alexandria, Antiochia oder Byzanz (um drei Städte als Bezeichnungen für drei Länder, vielleicht drei Stile und drei Kunstprinzipien zu nennen) den Hauptanteil haben — und damit wird sowohl die Feststellung des Bilderkreises wie die ikonographische Fixierung und Ausbildung der wichtigsten Szenen des Alten und Neuen Testamentes dem Orient zufallen. In den Evangelienhandschriften sind die Kanonestafeln, soweit wir zu sehen vermögen, zuerst in Syrien ausgebildet, und mit der Übertragung des Systems ist auch für die Einrahmung, den architektonischen Aufbau die erste Anregung übernommen worden sowohl für die in Italien wie die in Gallien, Spanien und auf den britischen Inseln entstandenen Handschriften. In der Grammatik der Ornamentmotive begegnen wir einer Menge Wurzeln, die auf den Orient zurückführen, aber gerade auf diesem Gebiete haben wir die Möglichkeit, die einzelnen Koeffizienten einigermaßen voneinander zu trennen[41].

In den letzten Jahrzehnten haben, auf Courajods Pfaden wandelnd, aber unabhängig voneinander, zwei französische Forscher, Marignan[42] und Marquet de Vasselot[43], die einzelnen Elemente des merowingischen Formenschatzes zu sondern und sie zu ihren Ursprüngen zu verfolgen gesucht. Sie haben nur beide darauf verzichtet, sich über den Zeitpunkt der Rezeption der verschiedenen Motive völlig klar zu äußern. Diese Frage aber scheint für die Kritik der merowingischen Kunst von besonderer Bedeutung

---

ments de sculpture de l'époque franque en France. Zuletzt A. Richard, Classement des cercueils mérovingiens d'après le caractère confessionel de leur ornementation: Bull. de la soc. des antiquaires de l'Ouest 1912, p. 516, 519. Die beiden oben abgebildeten Sarkophage aus le Blant, Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886, pl. 28, 1; 36, 1, p. 106 u. 121. Der zweite auch bei Garrucci, Storia V, pl. 388; der zweite bei Wulff, Altchristliche Kunst I, S. 125.

[40] Über die Gruppe der römischen Sarkophage auf gallischem Boden vgl. vor allem Edmond le Blant, Étude sur les sarcophages chrétiens de la ville d'Arles, Paris 1878. — Ders., Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886. — E. Bonnet, Les sarcophages chrétiens de l'église Saint-Félix de Gérone et l'école arlésienne de sculpture funéraire, Paris 1912. — L. Bréhier, Le sarcophage des Carmes-Déchaux: Études archéologiques. Mémoires de la soc. des amis de l'université de Clermont-Ferrand II, 1910. — Vgl. A. Pératé bei Michel, Hist. de l'art I, p. 69. — Courajod, Leçons I, p. 107. Über die verwandten spanischen Sarkophage vgl. José Ramón Mélida, La Escultura hispano cristiana de los primeros siglos de la era, Madrid 1908 (SA aus der Serie Pequeñas Monografías de Arte). — Joaquim Botet y Sisó, Sarcófagos romano-cristianos esculturados que se conservan en Cataluña, Barcelona 1895. — Puig y Cadafalch, L'arquitectura románica a Catalunya, Barcelona 1909, I, p. 273.

[41] Unsere Kenntnis der „vorkarolingischen" Bilderhandschriften, sowohl der festländischen wie der insularen, ist durch die Arbeiten von Heinrich Zimmermann bei der Sammlung des Materials für die von dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft vorbereitete große Veröffentlichung ganz wesentlich erweitert. Der zweite Teil des geplanten Werkes soll den Versuch bringen, „den Verlauf der Kunstentwicklung von der ausgehenden Antike bis zum Beginn der karolingischen Epoche zu skizzieren". Eine Übersicht über das erstaunlich vielgestaltige Material geben die vorläufigen Zusammenstellungen Zimmermanns in den von dem Deutschen Verein herausgegebenen Berichten über die Arbeiten an den Denkmälern deutscher Kunst I, 1911, S. 30; II, 1912, S. 44; III, 1914, S. 65.

[42] A. Marignan, Un historien de l'art français I, p. 26, 132.

[43] J. J. Marquet de Vasselot in dem leider sehr wenig erschöpfenden und die zentralen Probleme gar nicht erfassenden Kapitel Les influences orientales bei Michel, Histoire de l'art I, I, p. 395.

zu sein. Die Möglichkeit ist immer eine doppelte: daß ein Motiv schon zu dem unveränderlichen eisernen Bestand jener neuen Reichskunst des 4. Jh. gehört, in der die Provinzen die östlichen Motive aus der ersten starken Überflutung Italiens und des Abendlandes schon amalgamiert und verarbeitet übernehmen, oder daß es während der fränkischen Jahrhunderte im Laufe der latenten und scheinbar nicht gleichmäßigen, sondern in einzelnen starken Anstößen verlaufenden Rezeptionsperiode aufgenommen wird. In der Beschreibung und Würdigung der einzelnen rheinischen Wandmalereien war wiederholt darauf hinzuweisen, daß Motive ornamentaler oder dekorativer Art wie ikonographische Formeln und typische Szenen in dem Stoffkreis, die als orientalischen Ursprungs anzusprechen waren, schon v o r dem Eintritt der fränkischen Jahrhunderte der abendländischen Kunst angehörten. Es liegt auf der Hand, daß diese Frage auch für die Beurteilung der Grundlagen der karolingischen Kunst von erheblicher Wichtigkeit ist. Wir stehen am Beginn der karolingischen Zeit entweder in einem dauernden Austausch oder vor einer dann plötzlich nicht als Fortsetzung einer alten Tradition, sondern im wesentlichen neu und bewußt einsetzenden Orientalisierung.

Fig. 466. Zeichnung aus der Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek (Cod. C. 31).

Paralipomena Aquensia.

In der Debatte, die nun schon ein halbes Jahrhundert über die Pfalzkapelle Karls des Großen in Aachen im Gang ist, spiegeln sich die Anschauungen über Genesis und Charakter der karolingischen Kunst in ihrem Wandel paradigmatisch. Strzygowski hatte vor einem Jahrzehnt in einer Streitschrift den Namen Martyrion in diese Auseinandersetzung hineingeworfen[1], und dieser ehrwürdige Name kam manchen so unerwartet und überraschend, daß sie dieser Taufe zunächst etwas hilflos gegenüberstanden.

Es ist ja heute kaum mehr nötig, noch einmal darauf hinzuweisen, daß es sich hier in Aachen nicht um ein Martyrion handelte, daß die karolingische Pfalzkapelle nur zwei Altäre und nur zwei Patrone hatte, die Jungfrau und den Salvator, daß der Nachweis nicht möglich ist, daß Karl der Große „eine Unzahl von Reliquien in seinem Oktogon vereinigte[2]." Die Existenz dieser Reliquien ist v o r dem Ende des 11. Jh. in Aachen nicht zu belegen[3].

Die Frage nach dem Ursprung des Bautypus der Pfalzkapelle kann hier nicht nach allen Richtungen erörtert werden. Auch hier hat die energische und peremtorische Form der Verkündigung des orienta-

---

[1] Strzygowski, Der Dom zu Aachen und seine Entstellung. Ein Protest. Leipzig 1904, S. 23.

[2] So Strzygowski, Dom zu Aachen S. 37. Wenn Strz. hier sagt, daß der für den Märtyrerkult gebräuchliche Bautypus vom Orient ausgeht, so darf man vielleicht fragen: Gibt es denn im Abendland ein Bauwerk, das wir mit aller Bestimmtheit als Martyrion in dem orientalischen Wortsinne bezeichnen können? Isidor von Sevilla gibt im Lib. XV seiner Etymologiarum 4, n. 12 die genaue Definition: Martyrium, locus martyrum, graeca derivatione, eo quod in memoriam sanctorum sit constructum, vel quod sepulchra ibi sint martyrum (vgl. Kraus, Realenyclopädie II, S. 380). Wenn das Pantheon in Rom seit 608 als Kirche S. Maria ad martyres bezeichnet wird, wie das Tychaion zu Antiochien in ein Martyrium S. Ignatii umgewandelt ist, so hat das für die Bestimmung des Bautypus doch nichts zu sagen. Im übertragenen Wortsinne sind natürlich die meisten abendländischen Kirchen, die Märtyrer als Patrone haben, Martyria.

A. Baumstark hat sich im Oriens christianus III, S. 232 (in einer Besprechung von O. Wulff) gegen die Identifizierung von Martyrion und Zentralbau gewandt — die ältesten und bekanntesten Heiligenkirchen sind gerade k e i n e Zentralbauten. S. 562 erklärt er sich erneut (in der Besprechung von Strzygowski, Aachen) gegen diese Parallele. Nicht einmal die direkt als Martyrion bezeichneten Kirchen auf dem von Strzygowski, Orient oder Rom S. 96 Taf. IV publizierten ägyptischen Stoff sind Zentralbauten. Gegen die Bezeichnung auch Beissel i. d. Stimmen a. Maria Laach LVI, 1904, S. 476.

[3] Die Frage der Aachener Heiligtümer ist, von dem Wust des Legendenhaften entkleidet, ziemlich einfach. Die erste Nachricht über den karolingischen Ursprung dieser Reliquien findet sich in der Descriptio qualiter Carolus Magnus clavum et coronam domini a Constantinopoli Aquisgrani detulerit qualiterque Carolus Calvus hec ad s. Dionysium retulerit, die nicht vor dem Ende des 11. Jh., wohl von einem Mönche von St. Denis angefertigt ist, und der vita des großen Kaisers, die ein Aachener Stiftsgeistlicher am Anfang des 12. Jh. geschrieben hat (vgl. oben S. 16). Diese erste Erzählung ist eine romantische Wundergeschichte voll von historischen Ungeheuerlichkeiten: Karl zieht selbst nach dem Orient, erhält dort von dem Kaiser Konstantin und seinem Sohn Leo die kostbaren Reliquien, die er in einer Pilgertasche selbst nach Haus trägt (vgl. G. Rauschen, Die Legende Karls des Großen i. 11. u. 12. Jh., 1890. Publikationen d. Ges. f. rheinische Geschichtskunde VII. — Ders., Neue Untersuchungen über die descriptio und ihre Bedeutung für die großen Reliquien zu Aachen und St. Denis: Historisches Jahrbuch XV, 1894, S. 257. — Vollständigere Ausgabe der Descriptio von F. Castets, Iter Hierosolymitanum: Revue des langues romanes XXXVI, Montpellier 1892, p. 439—474; zu den Quellen vgl. W. Levison, Neues Archiv der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde XXVII, 1902, S. 501 f.; XXVIII, 1903, S. 251). Die älteste urkundliche Erwähnung findet sich in einem Kartular des Stiftes aus dem 12. Jh., dem wiederum eine Vorlage v. Ende d. 11. Jh. zugrunde liegt (Quix, Codex diplomat. Aquensis I, Nr. 41. — Böhmer, Fontes rerum German. III, p. LIX, 299). Damit fallen alle Möglichkeiten der Berufung auf die Anwesenheit dieser Reliquien in Aachen in der karolingischen Zeit weg.

Die ältere Literatur bei H. J. Floss, Geschichtliche Nachrichten über die Aachener Heiligtümer, Aachen 1854. — J. Hub. Kessel, Geschichtliche Mitteilungen über die Heiligtümer der Stiftskirche zu Aachen, Aachen 1874. — St. Beissel, Die Aachenfahrt. Verehrung der Aachener Reliquien seit den Tagen Karls des Großen bis in unsere Zeit: Ergänzungsheft z. d. Stimmen aus Maria Laach LXXXII, 1902. — Der kritische Weg schon von J. Hansen in seinen Beiträgen zur Geschichte der Stadt Aachen I, Köln 1886: Zur Kritik sagenhafter Beziehungen Karls des Großen, beschritten; zuletzt eingehend H. Disselnkötter, Aachens große Heiligtümer und ihre geschichtliche Beglaubigung, Bonn 1909.

lischen Vorbilds die Erörterung nicht geklärt. Jede Untersuchung, die von festen Axiomen ausgeht, muß hier von vornherein zu irrigen und jedenfalls zu unzulänglichen Schlüssen führen. Nur die vorsichtige Prüfung a l l e r hier vorliegenden Möglichkeiten kann den Weg ebnen.

Schon die Arbeiten de Voguës hatten den Blick auf die syrischen Zentralbauten hingelenkt, aber alle die Parallelen sind doch nur ganz allgemeine, und nirgendwo tritt uns über den gleichmäßigen Typus des Grundrisses mit den freien inneren Stützen und das Motiv der Doppelgeschossigkeit hinaus eine direkte Parallele entgegen. Der projektierte Zentralbau, den Gregor von Nyssa am Ende des 4. Jh. beschreibt— keineswegs ein Monumentalbau, sondern ein Werk von den bescheidensten Abmessungen[4] — hat dazu keine Emporen, ebensowenig wie freistehende innere Säulen gehabt. Das Oktogon von Hierapolis war ohne Emporen, ebenso die Oktogone zu Soasa und Isaura, weiter die Kirche des h. Gregor bei Etschmiadzin und wohl die meisten jener kleinen orientalischen Zentralbauten. Die Möglichkeit einer Emporenanlage bleibt nur bei Wiranschehr[5] und Bosra[6]. Die Kirche zu Esra, die einzige aus der ganzen Gruppe, die heute mit ihrer Kuppel noch aufrecht steht und durch das feste Datum (510 n. Chr.) uns einen festen Halt gibt, ist o h n e Emporen aufgeführt. Zu dem Emporengeschoß gehört, wenn es zugänglich und von einer Oberkirche benutzbar sein soll, was doch gerade das Charakteristische an dem Typus von Aachen ist, unbedingt eine Treppenanlage, bei den meisten jener kleinasiatischen Bauten fehlt diese aber vollständig; es ist auch gar kein Platz für sie da und die Räume, die sich als oberer Umgang ergeben würden, würden lächerlich eng und schmal sein. Sie geben deshalb in der einfachen Reduzierung im Typus gar nichts wesentlich anderes als die bekannten frühen Zentralbauten auf römischem Boden, etwa S. Costanza oder das Baptisterium des Lateran in Rom.

Und bei der Aufzählung jener dem orientalischen Kunstkreis angehörenden Zentralbauten vergißt man zu leicht, daß am Eingang der ganzen Entwicklung des Zentralbaus seit der Begründung des römischen Weltreichs ein Bau steht von einer solchen einzigen Geschlossenheit und Originalität wie das Pantheon in seiner Hadrianischen Erneuerung, in dem die Schwierigkeiten der Konstruktion beinahe restlos überwunden sind, — und wenn es sich hier um eine einheitliche Raumschöpfung handelt, so darf man nicht vergessen, daß in diesem Bau doch zugleich die Zweistöckigkeit, die Emporenanlage schon in nuce vorgebildet ist, daß in ihm der Gedanke der inneren Stützenreihe schlummert, daß er die Keime für die größere Hälfte jener freien und aufgelösten Varianten des Zentralproblems in sich trägt, die dann in den nächsten Jahrhunderten sich entfalten.

Wir sehen, wie der Typus des dickschaligen großen Innenraums mit den tiefen Nischen wie in Rom sich auch im Osten findet (Spalato und St. Georg zu Saloniki), aber dort erst drei oder vier Jahrhunderte später uns entgegentritt. S. Costanza in Rom weist deutlich in seinem Außenmantel den Wechsel von rechteckigen und halbrunden Nischen auf, den das Pantheon zeigt — warum soll dann der innere Stützenkranz hier aus dem Orient stammen?[7]

Vor allem aber geht es nicht an, daß von vornherein als römisch bezeichnet werden Zentralbauten im Typus des Pantheon, wo der äußere Mauerkranz, unförmlich dick und nur durch Nischen innen ge-

---

[4] Vgl. den Brief des Gregor an den Bischof Amphilochius von Ikonium (geschrieben zwischen 379 u. 394) in deutscher Übersetzung bei Strzygowski, Kleinasien S. 71. — Ders., Dom zu Aachen S. 26. Die Maße Kleinasien S. 83: man kann sich danach diesen zierlichen Bau rekonstruieren. Zeichnerisch hat das Bruno Keil ebenda S. 74, 81 getan. Vgl. hierzu ausführlich Ad. Birnbaum, Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa: Repertorium für Kunstwissenschaft XXXVI, 1913, S. 202.

[5] Strzygowski, Kleinasien. S. 97.

[6] Gerade bei Bosra ist besondere Vorsicht geboten. Die Mittelkuppel ist frühzeitig, wohl schon im 6. Jh., wegen der ungenügenden Konstruktion eingestürzt, das Innere ist dann aufgeräumt, mit Benutzung der Hauptnische ist eine kleinere Kirche (später Moschee) eingebaut worden. Über die Art der inneren Stützen können wir, da nie Ausgrabungen unternommen sind, nur Vermutungen äußern. Die schönen Grundrisse und Schnitte, die H. C. Butler, Ancient architecture in Syria (Publ. of the Princeton univ. archaeol. expedition) Div. II, sect. A, 4, p. 281 und unabhängig von ihm Brünnow, Provincia Arabia III, p. 30 geben, weichen ganz voneinander ab und sind in bezug auf die Ergänzung durchaus freie Phantasie. Der Originalplan bei de Vogüé, Syrie centrale pl. 22, 23, p. 63 zeigt eine zweite kleine unregelmäßige Fensterreihe, nach der die Rekonstruktion eines niedrigen Obergeschosses möglich ist, das aber (wie das auch die Rekonstruktionen zeigen) merkwürdig gedrückt gewesen sein muß. Vgl. Fr. Buhl i. d. Enzyklopädie des Islam I, S. 797.

[7] Strzygowski, Dom zu Aachen S. 38: „Daß solche Bauten (wo die Kuppel auf inneren Stützen ruht) mit der griechischen Kunst, möglicherweise auch schon früher, vom Orient aus nach Rom wanderten, kann nicht wunder-

gliedert, die Kuppel trägt, während die orientalisch-hellenistische Kunst auf eine reiche Innengliederung losgehe, die Kuppel nicht auf die Umfassungsmauern, sondern auf innere Stützen, Säulen oder Pfeiler lege[8]. Man vergißt dabei ganz, welche Fülle von Bauten mit reicher Innengliederung uns aus dem Gebiet der römischen Kunst noch heute erhalten sind in der unmittelbaren Umgebung von Rom, an der Via Appia, weiter in Tivoli, Pompeji, Gaëta usw.

Diese Theorie läßt sich aber vor allem nicht aufrecht erhalten, wenn man einen Blick auf die uns nur in Aufnahmen der Renaissance erhaltenen Zentralbauten von Rom wirft, die uns die Skizzenbücher der italiänischen Architekten der Hochrenaissance, vor allem Bramantinos und der San Galli[9] erschlossen haben und die uns noch in den Veröffentlichungen des 16. und 17. Jh. vorliegen. Lassen sich kompliziertere, geistreichere Lösungen des Zentralmotivs denken, als sie uns in den Aufnahmen des Bramantino entgegentreten? Deutlich läßt sich die Entwicklung verfolgen, wie die Säulen, die bei dem Pantheon noch in dem Verlaufe des inneren Rundes stehen, erst vor die Schale treten, dann weiter von ihr abrücken, wie die Nischen sich weiten und endlich die Säulen einen mittleren freien Kranz bilden. Daneben lebt gleichzeitig, nur aufgelöst der Typus des Pantheon wie der des Rundes mit den tiefen Nischen fort, den wir meist nach dem sog. Tempel der Minerva Medica benennen.

Wenn man auch aus diesen Sammlungen einige Grundrisse als freie Phantasien der Zeichner ausscheiden muß, deren Stift die überkommenden Anregungen, oft nur durch Multiplizierung des Motivs, weiterbildet, so bleiben doch noch genug ganz sichere, durch doppelte und dreifache Aufnahmen bestätigte, bis in die nächsten Jahrhunderte erhaltene Bauten zurück, die uns eine Fülle von Grundrißlösungen mit reichster Innengliederung und sehr dünnwandigen Schalen auf römischem Boden gaben. Dann darf man darauf hinweisen, daß die allereinfachste Form des Rundbaus oder Polygons mit innerer Stützenreihe sich auch in Südfrankreich findet, und zwar schon in der vorkarolingischen Zeit — wenn man die ersten Anlagen der Baptisterien von Aix und Riez hier anführen darf[10].

Und wenn das diokletianische Spalato wirklich ein Markstein auf dem Zug des Romanischen vom Osten nach dem Westen wäre, und wenn im Osten in dieser Zeit schon der Rundbau mit der reichen Innen-

---

nehmen. Doch beweist gerade das Hauptbeispiel S. Costanza noch deutlich die Schwerfälligkeit, mit der sich die römischen Baumeister an die ungewohnte Form heranwagten."

Der Beweis kann aber doch nur konstruiert werden unter Voraussetzung des Satzes, daß dieser Typus vom Osten nach dem Westen gekommen ist, — und das ist es doch gerade, was erst zu beweisen ist.

[8] Auch G. Giovannoni (Atti del II. congresso internazionale di archeologia cristiana 1900, Rom 1902, p. 248) nimmt, unabhängig von Strzygowski, den orientalischen Ursprung des Oktogons mit den inneren Stützen an. O. Wulff, Altchristliche u. byzantin. Kunst (Hdbch. d. Kunstwissenschaft) S. 246 drückt sich sehr richtig aus: In konstruktiver Hinsicht bedeutet die Ablösung des Tambours von der Außenmauer kaum einen Fortschritt über jene Anlagen, bei denen die letztere in dicht aneinanderstoßende Nischen aufgelöst erscheint, wie in der sog. Minerva Medica in Rom. Hierzu die allgemeinen Ausführungen am Schluß dieses Kapitels S. 257. — Vgl. auch A. Schmarsow, Der Kuppelraum von S. Constanza in Rom und der Lichtgaden altchristlicher Basiliken, Leipzig 1904.

[9] Le ruine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino, ed. Giuseppe Mongeri, Mailand 1875. Lösungen von Rundbauten finden sich auf pl. 22, 23, 24, 29, 33, 34, 36, 39, 46, 41, 42, 43, 47, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 65, 69, 71, 73. Auch das gleicharmige griechische Kreuz findet sich in einfachen und entwickelteren Lösungen pl. 18, 32, 63. Montano, Raccolta de tempii e sepolcri disegnati dall'antico tav. 2, 5, 21, 22, 23, 30, 40. Vgl. die Proben bei Rivoira, Architettura musulmana, sue origini e suo sviluppo, Mailand 1914, p. 63, 265 ff. — Vgl. auch Hermann Egger, Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos. Sonderschriften d. österreich. archäol. Instituts in Wien IV, Wien 1905, pl. 72—75, Textband S. 160. Man darf natürlich nicht ohne Einzelkritik diese Grundrisse neben anderen verwenden, wie dies mit den (aus den römischen Skizzenbüchern stammenden) Aufnahmen von Montfaucon in seinen beiden Aachen gewidmeten Arbeiten (Grundrißdisposition der zweischiffigen Zentralbauten und der Aachener Pfalzkapelle: Studien zur deutschen Kunstgeschichte 72, 73) H. Bogner getan.

[10] Grundrisse der beiden Bauten bei Dehio u. v. Bezold, Kirchl. Baukunst I, Taf. 6, 8. Man muß hier natürlich die verschiedenen Umbauten berücksichtigen. Die Anlage von Riez wäre aber für das 12. Jh. kaum denkbar. Soll man bei dem merkwürdigen quadratischen Mauermantel an östliche Vorbilder oder Verwandte denken? Das Baptisterium hat 1818 eine betrübliche Erneuerung gefunden, wahrscheinlich aber hat es schon im 12. Jh. einen Umbau erhalten, auf den die Gewölbe, die Profile der Rippen und Friese hinweisen. Aber der Grundriß ist geblieben, ebenso der ganze Unterbau mit den acht Säulen (die Schäfte antik?). Die Kapitäle zeigen das Nachklingen des spätrömischen Kapitäls wie allenthalben sonst auch in der Merowingerzeit. Vgl. die Abb. bei E. Isabelle Les édifices circulaires, Paris 1855, pl. 32, p. 77. — Texier et Pullan, Architecture byzantine pl. 10. — J. de Laurière, Les monuments de Riez: Bulletin monumental 1873, p. 261. — C. Enlart, Manuel, Architecture religieuse I, p. 195. — H. Leclercq i. Cabrols Dictionnaire II, p. 466 (Baptistère).

gliederung ausgebildet gewesen wäre, so würde doch hier im Zentrum des kaiserlichen Palastes vor allem eine solche Anlage zu erwarten sein — und hier treffen wir auf ein Bauwerk, das ganz ersichtlich im Grundriß den Typus des römischen Pantheons mit den charakteristischen wechselnden Nischen im Mauerkörper wiedergibt, ebenso wie später noch S. Georg zu Saloniki, S. Aquilino zu Mailand und die Rundbauten an Alt-St.-Peter in Rom, und das in der Innengliederung, den vortretenden Säulen mit dem doppelten verkröpften gewaltigen Gebälk eine merkwürdige Parallele in dem sog. Tempio di Siepe auf dem Campo Marzio fand, der in den Jahren 117—138 entstanden war[11].

Auf diesen Typus des Pantheon geht endlich auch ersichtlich zurück der einzige große Zentralbau auf südfranzösischem Boden, von dem wir genaue Kenntnis haben, die Daurade zu Toulouse, die oben (S. 184) so ausführlich behandelt ist. Von der Dickwandigkeit des Mauerkranzes geben uns die alten Beschreibungen, noch mehr aber die Abbildung des Dom Martin einen deutlichen Begriff. Und dieser Bau war ursprünglich in derselben Weise beleuchtet wie das Pantheon durch eine in dem Scheitel des Gewölbes befindliche kreisförmige Öffnung! Dabei eine durchaus originelle Weiterbildung — eine Annäherung an die ovale Grundform in einem gedrückten Polygon, St. Gereon in Köln vergleichbar — und dazu die kleinlichen Blendenarkaden im Inneren, die so ganz unrömisch sind! Rätsel über Rätsel.

Wenn man sich nun die Parallelen, die überhaupt innerhalb der Möglichkeit eines Vergleiches liegen, einschließlich selbst der doch wirklich nur an den Haaren herbeigezogenen, zusammenstellt und sowohl den Grundriß wie den Aufriß unvoreingenommen vergleicht[12], dann ergibt sich, daß zuletzt doch nur drei Bauten auf derselben Linie liegen, nicht wie die direkten Ahnen und Vorbilder, aber doch wie Lösungsversuche in derselben Richtung, San Lorenzo in Mailand, die Kirche der hh. Sergius und Bacchus in Konstantinopel und S. Vitale in Ravenna. Das Motiv der doppelten Stützenstellung übereinander in einem Bogen ist dasselbe, das schon am Pantheon vorgebildet ist, die Stützen, die direkt sich gegen die Bogenlaibung stemmen, den oberen Bogenraum hier drittelnd, stellen dazu ein Motiv dar, das die ganze spätrömische Baukunst aufweist, das auch z. B. in Trier an der Basilika vorkommt[13].

Von San Vitale in Verbindung mit Aachen zu sprechen, ist ja heute wunderlicherweise so in Mißkredit gekommen, daß es fast als ein Zeichen der Zurückgebliebenheit erscheint, hier nur die Brücken

[11] Der Grundriß ist in der Zeichnung Nr. 2976 in der Sammlung der Uffizien enthalten (abgeb. bei Rivoira, L'architettura musulmana p. 70), die Innenansicht in einem Stich von Giovannoli, Vedute degli antichi vestigii di Roma fol. 39. Der Grundriß zeigt zugleich hier im Anfang des 2. Jh. den polygonalen Raum mit tiefen Nischen von einem quadratischen Mauerkörper umgeben — auch dies Motiv tritt am frühesten auf römischem Boden auf. Zwei andere Lösungen von Zentralanlagen in rektangulären Mauerrahmen gibt Mongeri a. a. O. nach den Aufnahmen des Bramantino pl. 15 u. 27. Rivoira a. a. O. stellt den tempio di Siepe mit der um 400 J. jüngeren Kirche zu Esra zusammen. Abgesehen von dem inneren Pfeilerring ergibt das eine merkwürdige Übereinstimmung der Grundform. Die einfache Form des Achtecks mit acht Nischen in der dickwandigen Schale findet sich in Dalmatien dann später noch in dem Baptisterium zu Salona, das Ch. Diehl, En Méditerranée p. 59 in das 6. Jh. versetzt, das aber in Verbindung mit der ursprünglichen Basilika des Bischofs Sympherius († 426) steht und vielleicht schon dieser Zeit angehört (Jacques Zeiller, Les origines chrétiennes dans la province Romaine de Dalmatie, Paris 1906, p. 128, pl. I). — Eine ausgezeichnete Rekonstruktion bietet W. Gerber, Untersuchungen und Rekonstruktionen an altchristlichen Kultbauten in Salona, Veröff. d. k. k. Österreich. Archäol. Instituts, Wien 1911, S. 51. — Diese Form (der dickwandige Zentralbau mit Nischen in der Wandung) findet sich dann auch in einem anderen Gebiet des orientalischen Einflusses, in der Grabkirche zu Tipasa in Algier (Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II, p. 411). Hier kreuzen sich verschiedene Einflüsse, auf die ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen kann. Über die Rundbauten auf afrikanischem Boden im allgemeinen vgl. Gauckler i. d. Mél. d'archéol. et d'hist. (école française de Rome) XXII, 1902, p. 319. Es würde zu weit führen, hier näher auf diese Frage einzugehen.

[12] Strzygowski, Kleinasien S. 101, führt aus: „Kleinasien und Nordsyrien haben eine ungeahnte Masse zum Teil großartiger Oktogonalbauten aus Konstantins und der folgenden Zeit aufzuweisen. Ich meine, diese Tatsache allein muß endgültig davon überzeugen, daß für den Ursprung des Typus mit innerer Stützenstellung nur der Orient in Betracht kommen kann. Die Beispiele in Rom verschwinden neben der orientalischen Reihe vollständig, der gemeinsame Quell ist zweifellos die hellenistische Kunst." Auf S. 102 werden dann „in Kleinasien nicht weniger als acht Oktogonalbauten nachgewiesen". — Davon sind zwei (Nyssa, Nazianz) nur literarisch überliefert, eines (Binbirkilissi VIII, das Strz. p. 23 selbst beschreibt als „mit einem vielleicht achteckigen Mauerkranz") gehört nach der von de Laborde, Voyage de l'Asie mineure pl. I (Strz. S. 25) gegebenen Aufnahme v. J. 1826 und der Rekonstruktion von Holtzmann nicht in diese Reihe, und keines der erhaltenen Bauwerke gibt uns ein irgendwie sicheres Datum. Dazu verteilen sich diese „nicht weniger als acht" Oktogonalbauten auf ein Gebiet, das so groß wie Deutschland ist.

[13] Die jetzt dort vorhandenen Stützen natürlich ergänzt, aber nach altem Befund.

schlagen zu wollen, aber es bleibt doch der nächste Verwandte[14]. Über San Lorenzo hinaus zeigt es eben auch im Raumgefühl etwas sehr Ähnliches wie Aachen — es ist der einzige Bau, der ein ganz ähnliches Verhältnis von Höhe und Breite aufweist — und dieses Raumgefühl ist für die Erinnerungen dessen, der den Bau zum ersten Male betritt, bestimmender als die Grundrißlösung. Es braucht hier nicht gesagt zu werden, daß die konstruktiven Probleme in Ravenna ganz andere waren als in Aachen, daß die Lösung mit ganz anderen technischen Mittel versucht ward. Nach Ravenna war Karl, wenn er nicht schon auf einem seiner Züge nach Rom (781, 787, 799) oder Benevent die Stadt berührt hatte, im J. 801, auf dem Rückweg von der Romfahrt, die ihm die Kaiserkrone gebracht hatte, gekommen, er hatte dort einige Tage Aufenthalt genommen und damals die Überführung des noch immer dort aufrecht stehenden Reiterstandbildes des Theodorich nach Aachen veranlaßt, er hatte sich zudem von Papst Hadrian I. von dort Marmor und Mosaik für seinen Aachener Bau ausgebeten[15] (vgl. oben S. 11 Anm. 9).

Und endlich San Lorenzo in Mailand! Die wichtigen Ausgrabungen der letzten Jahre haben die Frage über die Entstehung noch nicht völlig geklärt; aber es kann sich nur noch um die beiden Möglichkeiten: 4.—5. Jh. oder 6. Jh. handeln. Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß ein Bau vom Ausgang des 4. Jh. — aus der Zeit, da Mailand Kaiserresidenz war, und zwar „an Größe, Volkszahl, Reichtum hinter Rom, aber vor allen übrigen Städten des Abendlandes“[16] stand, da der h. Ambrosius hier Erzbischof war — nach 568 unter Narses, nach der großen Zerstörung der Stadt durch die Goten, wiederhergestellt ward[17].

Kann man heute überhaupt über den Bau noch mit Sicherheit urteilen? Er hat sicher in der Mitte des 5. Jh. schon bestanden[18] und wenn man aus den allgemeinen kulturellen Zuständen, aus der politischen und wirtschaftlichen Lage einen Schluß ziehen darf, so liegt es näher, die Errichtung in einer Zeit anzunehmen, da hier Kaiser Honorius in einer blühenden Großstadt residierte, als in jener Periode des Wiederaufbaues der zerstörten Städte der Lombardei unter einem fremden Exarchen, wenn dieser auch in recuperandis basilicis satis studiosus genannt wird[19]. Aber die Kirche ist 1071 durch einen Brand schwer beschädigt worden[20], und ebenso in d. J. 1103, 1119, 1124[21]. Nach der letzten Zerstörung erfolgte

---

[14] Strzygowski läßt Kleinasien S. 102 die Palastkapelle in Aachen u. a. noch S. Vitale folgen, auch S. 208 spricht er von Entwicklungsreihen, wie sie etwa an der Palastkapelle in Aachen mit Bezug auf S. Vitale in Ravenna vorliegen (vgl. auch S. 211). Im Dom zu Aachen scheint er die Verbindung eher ablehnen zu wollen. S. 24: „Man beachte jedoch, daß keine Nachricht vorliegt, die bezeugte, Karl hätte bei seinen Bauten an die Vorbilder der Stadt des Theodorich angeknüpft“. Ist das ein Gegengrund, — und haben wir sonst derartige bestimmte Angaben?

[15] Agnellus, Lib. pontificalis ecclesiae Ravennatis c. 94: SS. rer. Langobard. p. 338. — Annal. Lauriss. ad a. 801: aliquot dies ibi moratus. G. Richter, Annalen des fränkischen Reichs i. Zeitalter d. Karol. I, S. 149. Über die Theodorichsstatue und ihre Überführung nach Aachen vgl. die Lit. bei Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, S. 246; und bei v. Schlosser, Schriftquellen z. karoling. Kunst, Nr. 1139, S. 431.

[16] So Procopius, de bello Gothico l. II, c. 7: . . . amplitudine, frequentia, opibus Romae cedens, occidentis urbes ceteras superabat.

[17] Die Nachricht in dem Chronicon imperiale des Marius von Avenches, der ein Zeitgenosse des Gregor von Tours war: Hoc anno (568) Narses . . . Mediolanum vel reliquas civitates, quas Gothi destruxerant, laudabiliter reparatas, de ipsa Italia a suprascripto Augusto remotus est (Mon. Germ. Auct. antiqu. XI, p. 237). Über die Glaubwürdigkeit des Autors W. Arndt, Bischof Marius von Aventicum, sein Leben und seine Chronik, Leipzig 1875.

[18] Zwischen 449 und 512 werden in der Kirche vier Bischöfe beigesetzt: Catalogus episcoporum Mediolanensium: Mon. Germ. SS. VIII, p. 101. Ich möchte hier nicht auf die schwierige Frage nach der Kritik der ältsten Quellen eingehen. Aber kann man mit den beiden bekannten Epigrammen des Ennodius (Mon. Germ. Auct. antiquiss. VII, p. 120) wirklich viel anfangen, deuten sie mit Sicherheit auf das heutige San Lorenzo? J. Kothe, Die Kirche S. Lorenzo in Mailand, Berlin 1890, der die Baugeschichte zuletzt eingehend behandelt hat, geht auf diese Frage nicht näher ein.

[19] Paulus Diaconus, Hist. Langobard. II, c. 3.: Mon. Germ. SS. rer. Langobard. p. 74.

[20] Die Nachricht bei Arnulfus, Gesta archiep. Mediolan.: Mon. Germ. SS. VIII, p. 24, ist von besonderer Wichtigkeit, weil sie uns eine Würdigung des alten Baues in der Ausstatttung des 5.—6. Jh. gibt, auch mit dem Schmuck von Mosaik:

Sed quod est omni dampno deterius, plures sanctorum sunt crematae basilicae in urbe et extra. Sanctus ipse Laurentius vivae carnis olim cruciatus incendio, iterum se flammis permisit exuri: cuius speciosissima omnium adeo fuit ecclesia, ut relatu difficile videatur, quae fuerint lignorum lapidumque sculpturae eorumque altrinsecus compaginatae iuncturae, quae suis columpnae cum basibus, tribunalia quoque per gyrum, ac desuper tegens universa musyum. O templum, cui nullum in mundo simile!

In des Bischofs Benzo von Alba gereimter, aber nicht sehr poetischer Lobschrift auf Heinrich IV. (Benzonis ep. Albensis ad Heinricum IV, libri VII: Mon. Germ. SS. XI, p. 680) findet sich eine Erwähnung dieser Zerstörung — merk-

der Wiederaufbau der Kuppel in den lombardisch-romanischen Formen und endlich kam in den J. 1573 bis 1591 der bekannte Umbau durch Martino Bassi, der die Mehrzahl der architektonischen Glieder so veränderte oder verkleidete, daß wir heute eben nur noch den Raumeindruck des alten Baues vor uns haben.

Darf man sich die Entwicklung auch der Wölbekunst als eine in so ganz gleichem Tempo, so ganz gleichen Stufen, Abständen und Intervallen erfolgende denken, daß man nach dieser Entwicklung, wie wir sie in Rom und im Orient, in Byzanz und in Ravenna ablesen, die Entstehung der Kuppel erst n a c h der Hagia Sophia ansetzen darf[22]? Die Ausgrabungen haben jedenfalls das eine sichere Resultat ergeben, daß unter der angebauten Kapelle San Aquilino u n d San Lorenzo sich ein einheitliches Fundament mit Verwendung von Architekturteilen eines abgebrochenen spätrömischen Baus hinzieht — bis in die große Kuppel hinein — und daß wir deshalb auch einen einheitlichen Bau von San Aquilino und San Lorenzo annehmen müssen. Setzt man deshalb San Aquilino mehr noch nach den Mosaiken als nach den Bauformen in das 5. Jh., so muß auch San Lorenzo in diese Zeit gehören, wohlgemerkt der Urbau — und was uns an der Wölbung befremdlich ist, ist dann auf die späteren Um- und Neubauten zurückzuführen[23].

So spricht die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß die Lösung des in San Lorenzo zugrunde liegenden Raumproblems schon am Anfang des 5. Jh. erreicht worden ist. Dann wäre der entscheidendste und wichtigste Schritt für die Ausbildung des Zentralbaus auf italischem Boden, und v o r der Hagia Sophia getan — und die Lösung des Innenraumes mit den vier großen Nischen wäre lange vor dem scheinbar nahe verwandten St. Gregor in Etschmiadzin erfolgt. Bei der starken Durchsetzung der mailändischen Kirche mit orientalischen Elementen ist natürlich auch bei dieser Zeitansetzung eine Herleitung aus dem Osten möglich, aber wo sind dann die Vorbilder, die Zwischenglieder? Wir können die Zusammenhänge zur Zeit nur ahnen. Und vielleicht hat Dehio hier den richtigen Weg gewiesen, wenn er schon vor fast einem Vierteljahrhundert an einen Entwicklungsprozeß dachte, in dem das unentwickelte Motiv aus Italien nach dem Osten gewandert ist und von dort organisch durchgebildet und bereichert zurückkehrt[24].

Das eine aber ist sicher, daß dieser kunstvollste und komplizierteste Zentralbau und die unvergleichliche Großartigkeit des Raumeindrucks auch den mittelalterlichen Jahrhunderten Staunen und Bewunderung abzwingen mußte und abgezwungen hat, wie er später die Phantasie von Arnolfo di Cambio und Bramante erfüllte.

Aus dem 8. Jh. klingt das Lob der Kirche an unser Ohr:

Gloriose sacris micat ornata ecclesiis
Ex quibus alma est Laurentii intus alavariis
Lapidibus auroque tecta, aedita in turribus.

---

würdig auch, weil sie uns zeigt, daß im 11. Jh. in Italien Galla Placidia, des Honorius Schwester, als Erbauerin der Kirche galt! —:

Galla quidem, Romanorum nobilis patricia,
Condidit Mediolani celsa hedificia,
Ubi et nostri levitae celebris noticia.
Numquid est in toto mundo aula tam mirabilis,
Porphyreticis extructa cum aureis laminis,
Ut Laurentii levitae et beati martyris? . . . .
In penuriae ruina Laurentius volvitur.

[21] So nach den Mailänder Kalendarien Muratori, Rer. Ital. SS. I, 2, p. 235; II, 2, p. 1035. — G. Giulini, Memorie spettanti alla storia . . della citta di Milano, Mailand 1760, III, p. 97, 142. Die letzten Nachrichten beziehen sich vielleicht alle auf dieselbe Feuersbrunst. Die Kritik dieser Quellen zuletzt bei Ugo Monneret de villard, La chiesa di S. Lorenzo in Milano, 1911, p. 20.

[22] Das ist das Hauptargument in der Beweisführung bei Kohte a. a. O. S. 15. So auch schon Dartein gegen Hübsch.

[23] Die Ausgrabungen, die ich in verschiedenen Abschnitten unter der liebenswürdigen Führung von Luca Beltrami besichtigen konnte, sind jetzt unterbrochen und noch nicht zu Ende geführt. Sie nehmen m. E. aber die Möglichkeit, den Bau als eine ursprüngliche Thermenanlage zu denken. Ausführlich mit erschöpfender Lit. Ugo Monneret de Villard, La chiesa di S. Lorenzo in Milano (S. A. a. d. Politecnico 1911, Nr. 11, 12), Mailand 1911, über die Untersuchungen ein Bericht von dems., Intorno alla chiesa di S. Lorenzo: La Perseveranza v. 11. Nov. 1910. Vorher Laudedeo Testi, S. Lorenzo Maggiore di Milano cappella di S. Aquilino, Messina 1902.

Über den Anfang der Ausgrabungen Gaetano Moretti, La conservazione dei monumenti della Lombardia 1900—1906, relazione dell' Uffizio regionale, Mailand 1908, I, p. 69. — Eingehend die Relazione intorno alle ricerche ai ritrovamenti ed ai lavori fatti nella zona archeologica di S. Lorenzo in Milano 1910—1911, veröffentl. v. d. R. Soprintendenza ai monumenti della Lombardia. Ein kurzer Bericht von R. Delbrueck i. Jahrbuch d. Kais. Archäol. Instituts 1913, Anzeiger S. 312.

[24] Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, S. 56.

Haec est urbium regina, mater adque patrie,
Que precipuo vocatur nomine metropolis,
Quem conlaudant universi naciones seculi[25].

und noch die vier nächsten Jahrhunderte werden nicht müde, den Bau zu preisen[26].

Auch Karl der Große konnte sich dem Eindruck schwerlich entziehen. Er muß Mailand im J. 773 zum ersten Male gesehen haben, lag er doch damals den ganzen Winter vor Pavia[27]. Und bei den vier späteren Italienfahrten war immer wieder die Möglichkeit, diesen „wunderbaren Saal, wie die Welt keinen zweiten aufweist", zu sehen — und die beiden getreuen Italiäner in seiner Akademie, die nach den Namen der beiden Apostelfürsten getauft waren, konnten diesen Ruhm nach dem Norden tragen. Das sind Verwandte jenseits der Alpen — und man darf hier nochmals darauf hinweisen, daß Karl der Große sowohl Mailand wie Ravenna persönlich kannte und daß viele Fäden von den beiden Städten nach dem Norden führten. Es kann hier nicht das Ziel sein, ein förmliches Pedigree des Aachener Münsters aufzustellen, sondern nur den Kunstkreis zu umschreiben, in dem es wurzelt[28].

Aber gibt es auch Typen in der engeren nordischen Heimat, die hier die Brücke bilden könnten zwischen Aachen und — jener Kunst, aus der sich dieser zentrale Typus entwickelt hat? Strzygowski denkt sich[29] das Aachener Münster aus einer in Karls Heimat lebendigen Übung heraus entstanden, aus der gallofränkischen Kunst, die von der einst von den hellenistischen Metropolen aus begründeten Kirche Galliens angeregt und später durch die direkt vom inneren Orient nach dem Frankenreiche überströmende Bautradition der Klöster verstärkt worden war.

Aus dieser gallofränkischen Kunst stelle ich mir auch die Aachener Pfalzkapelle herausgewachsen vor, nur liegen in dieser gallofränkischen Kunst eben auch eine Fülle von Elementen und Richtungen, die uns als die Fortpflanzung der reichsrömischen Provinzialkunst erscheinen, und von der später direkt vom inneren Orient überströmenden klösterlichen Bautradition fehlen uns die Spuren und die Nachweise.

Daß die Baukunst in dem Frankenreiche während der merowingischen Herrschaft keineswegs tot und leistungsunfähig war, braucht man heute eigentlich nicht mehr zu betonen. Natürlich können die erhaltenen Denkmäler hier nicht als vollgültiges Beweismittel angezogen werden, obschon ein Blick auf St. Jean zu Poitiers, auf Venasque und Jouarre, Riez, die Daurade zu Toulouse etwa uns schon belehren könnte, welcher Reichtum in der Grundrißlösung, welches Streben nach originellen, selbst kapriziösen Plänen hier vorhanden ist — diese fünf Bauten vertreten sofort fünf ganz verschiedene Typen und Formen. Wieder müssen wir uns erinnern, wenn man etwa das Bild des Orients dagegen stellen will, daß dort die Verhältnisse ganz anders liegen, daß dort durch den Einbruch der Mohammedaner ein glücklich oder unglücklich mumifiziertes Präparat vom Ausgang des 7. Jh. vorliegt, während im Frankenreiche die Baubewegung eben weitergegangen ist und die großen monumentalen Schöpfungen jener früheren Jahrhunderte durchaus zerstört hat. Aber die literarischen Quellen geben uns nicht nur Nachricht von einer überraschend lebendigen und starken Baubewegung, sondern wo sie uns überhaupt ein bestimmtes Bild von der

---

[25] Laudes Mediolanensis civitatis: Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 25.

[26] Liudprand, Antapodosis l. III, c. 14, ed. Becker, 1915, p. 79: ecclesia S. Laurentii miro adque precioso opere fabricata. Im J. 1071 noch ruft Arnulphus i. d. Gesta archiepiscoporum Mediolanensium l. III, c. 24: Mon. Germ. SS. VIII, p. 24 bei der Schilderung des Brandes der Kirche aus: O templum cui nullum in mundo simile.

[27] Die Belege bei G. Richter, Annalen d. fränk. Reichs i. Zeitalter d. Karol. I, S. 47.

[28] Es bedarf eigentlich keines Wortes, daß man sich das Verhältnis eben nicht so plump vorzustellen hat, wie das etwa C. Enlart (bei Michel, Hist. de l'art I, 1, p. 115) tut: C'est simpliment une lourde copie de Saint-Vital de Ravenne. Für die Frage nach den Ahnen und Verwandten des Aachener Münsters ist durch H. Bogner in seiner Arbeit: Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger (Studien z. deutschen Kunstgeschichte LXXIII), Straßburg 1906, nur das Material zusammengestellt worden. Richard Klapheck, Karls d. Gr. Pfalzkapelle zu Aachen. Die Genesis ihrer Grundrißdisposition, Diss. Bonn 1909 (nur 2 Kapitel auszugsweise gedruckt) ist dem eigentlichen Problem wirklich zu Leibe gegangen. Seine weiteren Forschungen sind leider noch immer nicht abgeschlossen und gedruckt. Vor der Hand wird man sich mit dem Urteil begnügen müssen, das Dehio (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler V, S. 2) zusammengefaßt hat: Für die spezielle Lösung der baulichen Aufgabe ist ein bestimmtes Vorbild nicht zu entdecken. Auch S. Vitale in Ravenna kann dafür nicht gelten. Mehr kann man nicht sagen, als daß dem unbekannten Meister oberitaliänische Typen vorlagen, die ihrerseits schon orientalische Elemente in sich aufgenommen hatten.

[29] Strzygowski, Dom zu Aachen S. 24.

Gliederung geben, zeigen sie uns neben langgestreckten Basilikabauten mit einer Fülle von Säulen, in denen wir eine Parallele zu den großen Basiliken auf italischem Boden sehen möchten[30], gerade bei den größten und bedeutendsten Gründungen reichgegliederte bauliche Organismen von einer Form, die in dem italischen Schema nicht aufgeht.

So war vor allem die Basilika des h. Martin zu Tours, die der Bischof Perpetuus um 450 aufführt, die wir uns wegen ihrer kirchlichen und kirchenpolitischen Bedeutung auch gern als schulbildend vorstellen möchten, ein Bau von einem komplizierten Grundriß, der nach den verschiedensten Richtungen hin Neues brachte; wenn dieser ältesten Kirche auch nicht schon mit Sicherheit der Umgang mit ausstrahlenden Kapellen zugesprochen werden kann, so hat sie dafür eine Umbauung der Apsidenanlage gehabt, vielleicht ähnlich dem St. Gallener Grundriß, und vielleicht auch schon als eine der ersten den kreuzförmigen Grundriß ausgebildet[31].

---

[30] Die Aufzählung bei C. Enlart, Manuel d'archéologie française. I. Architecture p. 114 u. R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane p. 37. E. Brenner, Der Stand der Forschung über die Kultur der Merowingerzeit: VII. Bericht der röm.-german. Kommission d. Kais. Archäol. Instituts (1912), Frankfurt 1915, S. 253, gibt leider in seiner erschöpfenden und fleißigen Übersicht nur einen Überblick über die Kleinfunde, läßt alles, was der großen Kunst angehört, vor allem Skulptur und Architektur ganz beiseite. Das Bild, das diese „Kultur" gewährt, ist dadurch natürlich ein ganz falsches und schiefes. Delisle hat i. d. Histoire littéraire de la France XXXIX, p. 386, eine Zahl von kirchlichen Bauten in Frankreich vor dem Frieden von Mailand nachgewiesen. Über diese Quellen vgl. vor allem Duchesne, Les fastes épiscopaux de l'ancienne Gaule, partie Sud-Est, [2] Paris 1907. Unter den Kirchen des 4. Jh. erscheint in Chartres eine den hh. Sergius und Bacchus geweihte (Le Blant, Inscriptions chrétiennes de la Gaule I, Nr. 211) — man möchte hier an Beziehungen zum Orient denken. Der Kultus der beiden Notare ist aber auch sonst verbreitet (Paris, Angers). Vgl. hierzu Ernest Lavisse, Histoire de France II, I, p. 252. — A. Marignan, Études sur la civilisation française I, p. 166; II, S. 135. — R. Andoyer, Les églises des Gaules à l'époque mérovingienne: Bull. de Saint-Martin et de Saint-Benoit fasc. I und 4. Marignan gibt a. a. O. II, S. 135 ff. in dem Kapitel L'église übrigens ein falsches Bild, wenn er, seiner Neigung, einen Typus zu beschreiben, folgend, hier ganz die Basilika zugrunde legt.

[31] Die Beschreibung der Basilika bei Gregor. Turon., Historia Francorum lib. II, c. 14: Mon. Germ. SS. rer. Merov. I, p. 81. Vgl. v. Schlosser, Quellenbuch z. abendländ. Kunstgeschichte S. 42. — Über die Rekonstruktion vgl. Quicherat, Restitution de la basilique de St. Martin de Tours: Revue archéologique XIX, 1869, wieder abgedruckt bei Quicherat, Mélanges d'archéologie, Paris 1886, II, p. 30. Der von ihm gegebene rekonstruierte Grundriß schien in der merkwürdigsten Weise durch die Ausgrabungen von 1860—1887 bestätigt zu werden (dazu Annales archéologiques XXVII, p. 65). Über die Ausgrabungen vgl. Chevalier, Les fouilles de St. Martin de Tours, Recherches sur les six basiliques successives élevées autour du tombeau de St. Martin, Tours 1887. — Ratel, Les basiliques de St. Martin à Tours, Paris 1891. — S. R. Vaucelle, La collégiale de St. Martin de Tours des origines à l'avènement des Valois (397 bis 1328): Mém. de la soc. archéol. de Touraine XLVI und Sonderdruck Paris 1908. Dazu die Besprechung im Bulletin historique XCIX, 1908, p. 319. — R. de Lasteyrie, L'église Saint-Martin de Tours, étude critique sur l'histoire et la forme de ce monument du V[e] au XI[e] siècle: Comptesrendus de l'académie des inscriptions et belles-lettres XXXIV, 1891, I, p. 1, hat sich gegen die Annahme gewandt, daß in der von Ratel und Chevalier aufgefundenen Basilika die des Perpetuus zu erblicken sei, und will in dieser nur une basilique ordinaire sur le modèle si connu des églises de Rome sehen. Dem steht aber ganz direkt die Beschreibung des Gregor entgegen; und wie dann die Schilderung der wohlgezählten 120 Säulen (die Paulsbasilika in Rom mit ihren fünf Schiffen hat nur 80) und die tria ostia in altario zu erklären ist, sagt uns weder Lasteyrie noch Gall (s. u.). Auch ist aus der Tatsache, daß die alte Kirche durch die Normannen zerstört ward, noch lange nicht zu schließen, daß d e s h a l b die aufgedeckten Reste später sind (R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque romane p. 38: Malheureusement l'édifice fut détruit par les Normands: il est d o n c hors de doute que les restes découverts appartiennent au monument reconstruit après le départ de ces barbares). Viel durchschlagender sind die von Ernst Gall beigebrachten Gründe. In Deutschland ist die Frage vor allem durch Dehio und Graf behandelt.

G. Dehio, Die Basilika d. h. Martin v. Tours u. ihr Einfluß auf die Entwicklung d. Bauformen i. Mittelalter: Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen X, 1889, S. 13.— Ders., Zwei Probleme zur Geschichte der Anfänge des romanischen Baustils: Repertorium f. Kunstwissenschaft XVI, 1893, S. 217. — Dazu H. Graf, Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika: Repertorium f. Kunstwissenschaft XV, 1892, S. 1, 94, 306, 447. Vgl. noch H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire III, p. 1419.

Ich kann an dieser Stelle nicht auf die komplizierte Frage nach dem Ursprung der kreuzförmigen Basilika eingehen, in der das letzte Wort noch nicht gesprochen ist. Vgl. die Rekapitulation bei W. Effmann, Centula, Münster 1912, S. 133. Die Geschichte dieser Frage eingehend mit Angabe der früheren Literatur in der scharfsinnigen Abhandlung von Ernst Gall, Studien zur Geschichte des Chorumganges: Monatshefte f. Kunstwissenschaft V, 1912, S. 134, 358, 508. Vielleicht bringen uns für den französischen Boden noch einmal systematische Ausgrabungen weiter. Ob in Clermont, in Lyon, in Chalons, in Cahors, in Nantes nicht der Boden noch Reste der großen merowingischen Basiliken verschließt, von denen uns die Quellen melden?

Die Kirche mirae magnitudinis, die am Ende des 7. Jh. aufgeführt wird, um die Gebeine des h. Leudegarius aufzunehmen, die Kirche des h. Maxentius in Poitiers, wird ausdrücklich als d i s s i m i l i s omnium basilicarum constructio bezeichnet[32]. Die Beschreibung, die uns in der poetischen vita des Heiligen erhalten ist, zeigt einen Bau, der ersichtlich von dem gewöhnlichen Schema sehr stark abweicht. Eine besondere Front wird neben den vier den Bau einschließenden Mauern genannt, eine Krypta liegt unter der Kirche, zu der eine doppelte Treppenanlage hinunterführt, die ganze Anlage ist umgeben von Säulengängen und wohl in eine große Anlage eingefügt[33]. Die Abteikirche zu Fontanelle (St. Wandrille in der Diözese Rouen), die der Abt Wandregisilus im J. 649 gründete, hatte dazu schon das neue Motiv des Vierungsturmes entwickelt: turrim in media basilica[34]. Nur wenige Jahre später entsteht die Abteikirche in dem benachbarten Gemeticum (Jumièges). Deutlich berichtet die vita des Gründers, des Abtes Filibertus, von einer gruppierten Anlage. An die der Gottesmutter geweihte Kirche, die crucis instar erbaut ist, lehnen sich die Kapellen der hh. Dionysius und Germanus im Norden, im Süden die der hh. Petrus und Martin[35]. Man möchte an eine Anlage denken etwa ähnlich der von Alt-St.-Peter in Rom mit den angegliederten Oratorien. Hierhin gehört endlich auch die Beschreibung des monasterium Magnilocense (Manglieu, Dép. Puy-de-Dôme) in der vita Boniti[36]. Es ist nicht leicht, aus

---

[32] Passio Leudegarii ep. Augustodunensis II, c. 32: Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 355: In ipsius beatissimi martyris honorem iusso pontificis domno Ansoaldi episcopi opere huius Audulfo patre monasterii mirae magnitudinis fabricata est domus, cuius fabricae aedificatio est d i s s i m i l i s omnium basilicarum constructio. Über die Kirche vgl. Berthelé, Recherches pour servir à l'histoire des arts en Poitou, Paris 1890, p. 1. — Marignan, Études sur la civilisation française II, p. 144.

[33] Vita b. Leudegarii martyris l. II, v. 490 (ed Traube, Poëtae lat. aevi Carol. III, p. 37):

Pollet aecclesiae facies variante figura,
Parietibus distincta suis a fronte quaternis,
Planius in longum muris producta gemellis
Posthaec arte manet populo fabricata decora;
Subter cripta sinu sacratam continet aram.
Postibus e summis gradibus spatiatur ad illam,
Inde iterum scalis ad summas scanditur aedes;
Illic ara nitet fulvo constructa metallo,
Continet haec gremio sacro veneranda talenta;
Permeat inter has aras solidum pavimentum;
Hic requiem iuxta placidis Maxentius almus
Aedibus accepit servatque palatia sacra;
Pervius has una coniungens porticus aulas,
Quo monachi sacris recinunt conctibus ymnum.

Von dem h. Leudegarius gibt es vier prosaische Viten und eine poetische (vgl. darüber Potthast, Bibliotheca historica medii aevi II, p. 1421 und jetzt die Einleitung von B. Krusch, Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 256). Man darf auch an die eigenen Schöpfungen des Leudegarius in seiner Bischofstadt Autun erinnern. In der 1. passio Leudegarii ep. Augustodunensis c. 2, Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 285: . . . . testantur opera vel matricola, quae ab eodem instituta residet ad ecclesiae ianuam, vel specierum pulchritudo, quae aureo fulgore rutilant in ecclesiae ministerio, necnon et baptisteri ornamenta miris operibus fabricata . . . Praeterea innuunt eius industriam ecclesiae pavimenta velaque aurea et atrii constructio nova, murorum urbis restauratio, domorum reparatio, et quae erant nimia vetustate consumpta per se reddentecrata, visa videntibus testimonia.

[34] So nach den Miracula S. Wandregisili c. 3: Acta SS. ord. S. Bened. saec. II, p. 547. Die Beschreibung der Gründung selbst in den Gesta abbatum Fontanellensium c. 1: Mon. Germ. SS. II, p. 274 und ed. S. Loewenfeld in den SS. rerum Germanicarum, 1886, p. 15. Zur Frage des Gründungsjahres vgl. zuletzt F. Lot, Études critiques sur l'abbaye de Saint-Wandrille (Bibliothèque de l'École des hautes études 204), Paris 1913, p. III—XII. Die Rekonstruktion, die J. v. Schlosser, Die abendländische Klosteranlage d. frühen Mittelalters, Wien 1889, Taf. I gibt, ist wohl schwerlich zutreffend, aber auch Hugo Graf, Neue Beiträge z. Gesch. d. kreuzförmigen Basilika, Repertor. f. Kunstwissenschaft XV, S. 454, weiß mit dem Ausdruck quadrifido opere nichts anzufangen. Man möchte an die parietes quaternae in der Beschreibung der Basilika des h. Maxentius in Poitiers (vgl. Anm. 33 v. 2) erinnern oder an die parietes quadratae in der Beschreibung der Kirche zu Hexham durch Richard von Hexham (vgl. unten Anm. 48). Ich kann hier in Fontanelle nicht mit Graf „in vierflügeliger Gestalt" oder in vier Teile gespalten übersetzen, sondern zunächst vierseitig, viereckig.

[35] Vita Filiberti abbat. Gemeticens. c. 8: Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 589: Ab euro surgens ecclesia crucis instar erecta, cuius apicem obtinet alma virgo Maria . . . ab utroque latere Johannis et Columbani aras dant gloriam Dei. Aderit a borea Dionisii martyris et Germani confessoris aedicola; in dextris domum nobile s. prominet Petri, oraculum e latere s. habens Martini. Vergit ad meridie cellula ipsius sancti Dei, petreo margine florescente. Über den Text H. Graf a. a. O. S. 457 u. G. Richter, Die Anfänge der Bau- und Kunsttätigkeit in Fulda S. 48. — Roger Martin du Gard, L'abbaye de Jumièges. Étude archéologique des ruines, Montdidier 1910 (S. A. a. d. Bulletin monumental LXXIII, 1909, p. 32). Dazu Marcel Aubert, L'abbaye de Jumièges: Revue de l'art chrétien LX, 1910, p. 95. — G. Hager, Zur Gesch. d. abendländ. Klosteranlage: Zs. f. christl. Kunst XIV, 1901, Sp. 98.

[36] Vita Boniti ep. Arverni c. 16: Mon. Germ. SS. rer. Meroving. VI, p. 128: Iubare perlustrante, splendent sanctorum martyrum aulae. Insignis micat sanctae semper virginis Deique genitricis Mariae, atque celsior eminet turris pentacona, quadriangulo emergeret fulchro: supragradiens ceteris, promi-

der Beschreibung ein Bild zu gewinnen: auf vierseitigem Unterbau erhebt sich ein fünfseitiger Turm (turris pentacona — wenn man wenigstens turris polygona lesen dürfte), auf jeder der vier Seiten des Unterbaues sechs Bogenstellungen, untereinander verbunden, die hohe Giebel tragen. Ein reicher Schmuck des Innern entspricht dieser komplizierten Außenarchitektur. In jedem Fall haben wir hier wieder eine constructio dissimilis omnium basilicarum vor uns.

Daneben gab es ganz einfache langgestreckte Basiliken ohne Querschiff, wie sie uns heute noch die Bauten von St. Pierre in Vienne (Dauphiné)[37] und von St. Peter auf der Zitadelle zu Metz vor Augen stellen[38]. Die großen benediktinischen Kirchenbauten im Frankenreiche halten das Schema der römischen Basilika fest, und es ist vor allem das Schema des 634 von Audoenus in der Diözese von Meaux gegründeten Klosters Rebais, das hier nachwirkt (dabei gehört Rebais ursprünglich in den Kreis der unter irischem Einfluß stehenden Klöster) — diese großen Klöster sind in der karolingischen Zeit auch die Träger der römischen Tradition und der römischen Liturgie[39].

Der größte und bedeutendste der von Karl dem Großen vor dem Bau von Aachen unternommenen Kirchenbauten war der von St. Denis, wo der von seinem Vater Pippin schon begonnene Umbau der alten Dagobertkirche 775 geweiht ward[40]. Auch hier handelt es sich um eine römische Basilika, aber wahrscheinlich mit Anfügung eines östlichen Kreuzarmes und sicher schon mit einer geräumigen Krypta. Und eine kreuzförmige Basilika war vielleicht auch die 782 begonnene Abteikirche des Benediktinerklosters Aniane bei Montpellier, das Kloster, von dem die Ordensreform unter Karl dem Großen ausging[41]. Ganz sicher aber war eine kreuzförmige Basilika der Prachtbau, den Karls Freund und Eidam Angilbert, der Abt von St. Riquier, dort vor dem J. 800 aufgeführt hatte, ein Bau, der in vielfacher Hinsicht neue

---

net una. Quater sena centra decora, inferius superius conexa, surgent celsaque fastigia micant. Apostolorum aule non minus interea fulget, quasi nota trigona, sanctorum altaria nitent; centra hinc indeque geminata conectunt columnae priscorum sculptae, a fulgretine emergere more elatae mire camerae. Tigna laqueariis affixa consistunt necnon et domorum candido decore rutilant muri urbis modo; inter nemorosa pomerii sistunt infra biquadrum claustra gemina munitione crebrisque arcuum macheriae foraminibus manent; columnarum capitibus sculpta depictis variaque pictura superficies nitet.

[37] Aufnahmen von Questel i. d. Archives des monuments historiques IV, pl. 30. Vgl. R. de Lasteyrie, L'architecture religieuse p. 43. — L. Maître, Vienne la Sainte et ses premières églises: Revue de l'art chrétien XLIX, p. 2, 6. Hier die Nachrichten über fünf altchristliche, jetzt verschwundene Basiliken in Vienne.

[38] E. Knitterscheid, Die Abteikirche St. Peter auf der Zitadelle zu Metz: Jahrbuch d. Ges. f. lothringische Geschichte u. Altertumskunde IX, S. 97; X, S. 120, Taf. I. — Joh. Ficker, Altchristliche Denkmäler und Anfänge des Christentums i. Rheingebiet, Straßburg 1914, S. 7. Die Form dieser langgestreckten Basiliken o h n e Querschiff ist (wie man hier in Parenthese bemerken darf) ja die typische für die syrisch-orientalische Gruppe, aber sie erscheint ebenso auf italischem Boden (ausgebildet dann in S. Maria in Cosmedin, San Clemente in Rom, San Apolliniare in Classe in Ravenna), und sie tritt dort früher auf als im Orient, ja auch das antike Vorbild dieser Gattung von Basiliken zeigt den gleichen Grundriß (vgl. für den Übergang etwa das Xenodochium des Pammachius in Porto).

[39] Der erste Abt, Agilus, stammt aus dem burgundischen Kloster Luxeuil, der ersten Niederlassung des h. Columban. Vgl. außer der nicht vor dem 9. Jh. kompilierten Vita S. Agili abb. Resbacensis: Acta SS. ord. S. Benedicti saec. II, p. 315, die älteren Zeugnisse bei Levison, Mon. Germ. SS. rer. Meroving. V, p. 538, 555 (Anm. 5), 585 und E. Vacandard, Vie de saint Ouen, Paris 1902, p. 61. Dazu H. Graf im Repertor. XV, S. 451.

[40] Nach dem Privileg vom 25. Febr. 775 (Mon. Germ. Dipl. Karol. I, p. 133, Nr. 92) damals schon fertig. Vgl. Viollet-le-duc, L'église impériale de St. Denis: Revue archéologique N. S. III, 1861, p. 348. Die Ausgrabungen von Viollet-le-duc (der Grundriß abgeb. im Dictionnaire rais. de l'architecture française IX, p. 228, fig. 9) zeigen für die Dagobertsbasilika einen einfachen, T-förmigen Bau mit halbrunder Apsis nach der Art der altchristlichen Basiliken Roms. Vgl. H. Graf i. Repertor. XV, S. 309. — L. Levillain, L'église carolingienne de Saint-Denis: Bulletin monumental 1908, Nr. 3. — Ders., Les plus anciennes églises abbatiales de Saint-Denis: Mém. de la soc. de l'histoire de Paris et de l'Isle-de-France XXXVI, 1909, p. 143. Der Autor modifiziert in diesem zweiten eingehenden Artikel seine Ansichten nach den Kritiken von Léon Maître. Vgl. L. Maître, Le martyrium et l'abbaye de Saint-Denis: Revue de l'art chrétien LIX, 1909, p. 89. Graf hat die Erweiterung der einfachen, T-förmigen Basilika in die kreuzförmige nach 775 angesetzt (Repertor. XV, S. 306). Ist eigentlich die Form der crux immissa gegenüber der crux commissa wirklich etwas so unerhört Neues, ein Baugedanke von so epochemachender und schulbildender Wirkung? Mir will scheinen, es liegen in der karolingischen Architektur sehr viel wichtigere baukünstlerische Probleme beschlossen. Die Debatte zwischen Graf und Dehio über diese Frage war vielleicht manchmal unnötig scharf. Ich möchte an dieser Stelle hierauf nicht weiter eingehen.

[41] Ardonis vita S. Benedicti abb. Anianensis c. 17: Mon. Germ. Scriptores XV, 1, p. 205—206.

und originelle Grundrißlösungen brachte, und der für das Westwerk und die Vierungstürme ein wichtiges Vorbild für die nächste Zeit aufstellte[42].

Man darf hier als Zeugnis für den Geist, der in dieser ganzen baukünstlerischen Überlieferung lebt, auch einen Bau aus der Zeit n a c h Karl dem Großen nennen: die vielbewunderte, von den Zeitgenossen als ein Bau märchenhafter Pracht gepriesene Marienkirche zu Compiègne, die Karl der Kahle in seiner Pfalz in ausgesprochener Nachahmung Aachens, wie er selbst in seiner Weiheurkunde sagt[43], errichtet. Es handelt sich hier um eine ausgedehnte, sehr komplizierte Anlage. Das Gedicht, das Johannes der Schotte aus Anlaß der Weihe an den Kaiser richtet, beschreibt in den üblichen poetischen Pluralen den Bau, rühmt das auf marmornen Säulen ruhende hohe Haus; er verweist auf die vielseitige Brechung (darf man bei polygonos flexus an den polygonalen Grundriß denken?) und die gewölbten Bogen, das gleichmäßige Gefüge der Wände, die Kapitäle und Basen, die Türme, die Brustwehren, die flachen Decken, das kostbare Dach, die schrägen Fenster[44]. Oben und unten sammelt sich das Volk um die Altäre. Der Ausdruck sursum deorsum, der auch sonst in den Baubeschreibungen wiederkehrt[45], weist deutlich auf eine Oberkirche, die man ja an und für sich bei einer bewußten Nachahmung der Aachener Pfalzkapelle vermuten darf. Dazu ist der Bau der Marienkirche auch, wieder wie Aachen, in einen größeren Bauorganismus eingefügt, Säulenhallen und Bauwerke aller Art umgeben ihn und schließen ihn rundum ein.

Es ist oft auf die Bauten auf angelsächsischem Boden hingewiesen worden[46] als auf ein Vorbild der Aachener Pfalzkapelle. Aber die Kirche in Alcuins Heimat York, die hier zunächst genannt worden ist, die vor 780 erbaut ist, von der uns Alcuin eine poetische Schilderung hinterlassen hat, ist nur als ein Bau

---

[42] Hierüber erschöpfend die sorgfältige und scharfsinnige Untersuchung von Wilh. Effmann, Centula, Münster 1912, wo auch im Schlußkapitel S. 133 eine eingehende Darstellung der Streitfrage über die kreuzförmige Basilika.

[43] Die Kirche wird im Jahre 877 von Karl dem Kahlen eingeweiht: quia divae record. imperator . . Karolus . . . in palatio Aquensi capellam in honorem . . .virginis Mariae construxisse . . . multiplicibusque ornamentis excoluisse dinoscitur, nos quoque morem illius imitari cupientes, . . . in palatio Compendio . . . monasterium, cui regium vocabulum dedimus, fundotenus extruximus (Urk v. 5. Mai 877: Bouquet, Recueil VIII, p. 660; — vgl. Dümmler a. a. O. ²III, S. 41, Anm. 1).

[44] Auf diesen Prunkbau, in den die Reliquien der hh. Cornelius und Cyprian niedergelegt wurden, in dessen Stiftsgebäuden für nicht weniger als 100 Domherren Plätze waren, bezieht sich sicher das Gedicht des Johannes Scotus an Karl den Kahlen (ed. Traube: Poëtae lat. aevi Carol. III, p. 552, schon von J. Huber, Scotus Erigena S. 119 auf Compiègne bezogen, irrig Dümmler, Ostfränk. Reich ²III, S. 41 auf Reims, dessen Marienkirche Hincmar erbaut hat). Die Verse deuten, auch wenn man die poetischen Häufungen abzieht, auf eine sehr reiche Anlage mit mannigfaltigen Anbauten:

Magna Dei genitrix, ter felix, sancta Maria . . .
Proxima sis Karolo tutrix, munimen et altum,
Qui tibi mirifice praeclaram fabricat aedem.
Aedes marmoreis varie constructa columnis,
Alta domus pulcre centno normate facta.
Aspice polygonos flexus arcusque volutos,
Compages laterum similes, capitella basesque,
Turres, luriculas, laquearia, daedala tecta,
Obliquas tyridas, ialini lumina haustus,
Intus picturas, lapidum pavimenta gradusque,
Circum quaque stoas, armaria, pastaforia,
Sursum deorsum populos altaria circum,
Lampadibus plenas faros altasque coronas.
Omnia collucent gemmis auroque coruscant;
Pallia cortinae circumdant undique templum.

Ob die Oratorien, die Ludwig der Deutsche in seinen Pfalzen zu Frankfurt und Regensburg admirabili opere erbaut hatte (Monachi Sangall. gesta Karoli II c. 11: Mon. Germ. SS. II, p. 754), wie Dümmler, Das ostfränkische Reich ²I, S. 360, meint, nach dem Muster der Aachener Pfalzkapelle erbaut waren, steht dahin.

Die Pfalzkapelle, die Ludwig der Fromme in Thionville (Diedenhofen) erbaut, die schon 939 zugrunde geht, heißt dagegen ausdrücklich instar Aquensis (Continuator Reginonis: Mon. Germ. SS. I, p. 618). Vgl. Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Ludwig d. Frommen S. 263.

[45] In der Beschreibung der gleich zu nennenden Andreaskirche zu Hexham (Anm. 46) wird der Ausdruck aliquando sursum aliquando deorsum, um jeden Zweifel auszuschließen, durch den Zusatz: Durch Treppentürme (per cocleas) erläutert. So in der vita Wilfridi. In der erst im 12. Jh. unabhängig davon niedergeschriebenen Beschreibung durch den Prior Richard von Hexham heißt es per cocleas inferius et superius distinxit. Auch hier ist dann der Ausdruck modo sursum modo deorsum wiederholt. Das Wort cochlea wird erläutert durch Isidorus bei Ducange: Cochleae sunt altae et rotundae turres, et dictae cochleae quasi cycleae, quod in eis, tamquam per circulum orbemque, conscendatur.

[46] So zuerst für York von C. P. Bock im Bulletin de l'académie de Belgique 1850, p. 45. — Vgl. Ders., Rede über den Aachener Dom i. d. 3. Sitzung der 14. Generalversammlung der Katholiken. Dazu M. H. Debey, Die Münsterkirche zu Aachen und ihre Wiederherstellung, Aachen 1851, S. 9, Anm. 2. — Strzygowski, Dom zu Aachen S. 55 meint: „Auch in England gab es Muster, die den Bautypus des Martyrions kannten." Die Beschreibung der Marienkirche in Hexham ... „läßt eine Kirche von kreuzförmigem Grundriß, wie ihn Gregor von Nyssa nennt, erwarten".

von sehr komplizierter Anlage, von vielen Portiken umgeben, mit dreißig Altären, was auf eine reiche Aufteilung der Räume zu weisen scheint, mit Emporen, nicht unbedingt als ein Zentralbau nachgewiesen[47]. In jedem Falle aber war dies ein ungewöhnliches Bauwerk. Und sicherlich war eine komplizierte Anlage jene um ein Jahrhundert ältere Kirche des h. Andreas, die der Bischof Wilfrid am Ende des 7. Jh. in Hexham errichtete; wir hören wieder von Treppenanlagen, von einem Obergeschoß, reichen Säulenstellungen, Portiken, von einem Bau, der nördlich der Alpen seinesgleichen nicht habe. Es ist wahrscheinlich, daß an einen Zentralbau zu denken ist, aber nicht sicher. Der Bau steht noch im 12. Jh., und der Prior Richard von Hexham gibt damals eine genaue Beschreibung von ihm. Nach seiner Be-

[47] Alcuin, Versus de patribus et sanctis Euboricensis ecclesiae v. 1508: James Raine, The historians of the church of York, 1879, I. p. 394; Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 203. —

Haec nimis alta domus solidis suffulta columnis,
Suppositae quae stant curvatis arcubus, intus
Emicat egregiis laquearibus atque fenestris,
Pulchraque porticibus fulget circumdata multis,
Plurima diversis retinens solaria tectis,
Quae triginta tenet variis ornatibus aras.

Vgl. dazu Baldwin Brown, The arts in early England, Ecclesiastical architecture p. 320. — Wilhelm von Malmesbury, Gesta Pontificum III, 117, ed. Hamilton p. 255 berichtet, daß Wilfrid Maurer von Rom mitbrachte, seine englischen Arbeiten auszuführen; seine Quelle, die Vita Wilfridi c. 14 (SS. rer. Merov. VI, p. 209), läßt ihn die „cementarii" aber aus Kent nach Northumbrien bringen. Daß Alcuin die Kirche eine basilica nennt, besagt, wie schon Schnaase, Gesch. d. bild. Künste III, S. 525, Anm. 5, richtig bemerkt, für die Form des Bauwerks nichts, da auch Aachen basilica heißt (Annales regni Francorum d. a. 829 ed. Kurze p. 177: basilicam, quam capellam vocant). Schon bei Anastasius ist der Ausdruck basilica auch für Rundkirchen in Gebrauch (Schnaase, a. a. O. I, S. 41). Über die verschiedenen Bezeichnungen der Kirchen unter den Korolingern vgl. Dahn, Könige der Germanen VIII, S. 252.

[48] Die Beschreibung durch Wilfrids Gefährten Stephan in der vita s. Wilfridi ep. Eboracensis c. 22 (Mabillon, Acta SS. o. S. Bened. saec. IV, I, p. 688. — Mon. Germ. SS. rer. Merov. VI, p. 216. — Historians of the church of York, Rolls Series, Nr. 71/1, p. 33): Nam in Hagustaldaesae . . . domum Domino in honorem beati Andreae apostoli fabrefactam fundavit; cuius profundidatem in terra cum domibus mirifice politis lapidibus fundatam, et super terram multiplicem domum columnis variis et porticibus multis suffultam minacique longitudine et altitudine murorum ornatam, et variis liniarum anfractibus viarum, aliquando sursum aliquando deorsum per cocleas circumductam, non est meae parvitatis hoc sermone explicare (ach, wäre der Autor doch nicht so bescheiden gewesen!) . . . neque ullam domum aliam citra Alpes montes talem aedificatam audivimus . . . magnalia ornamenta huius multiplicis domus de auro et argento lapidibusque pretiosis et quomodo altaria purpura et serico induta decoravit. Die Krypta der Kirche ist nach der Ansicht der englischen Archäologen in der heute noch bestehenden Krypta erhalten, vgl. J. T. Micklethwaite, Something about saxon churchbuilding: Archaeological Journal XXXIX, 1882, p. 347; LIII, p. 304, 344 und G. Baldwin Brown, The arts in early England, Ecclesiastical architecture, London 1903, II, p. 264. — J. Raine, The priory of Hexham II, p. XLIX, pl.: Publ. of the Surtees society, Durham XLVI, 1864. Derselbe Wilfrid erbaut auch die Kirche zu Hrypis (jetzt Ripon, Grafschaft York), vita Wilfridi c. 17: Mon. Germ. SS. rer. Mer. VI, p. 211: basilicam polito lapide a fundamentis in terra usque ad summum edificatam, variis columnis et porticibus suffultam. Auch hiervon ist die Krypta noch erhalten (Abb. bei Micklethwaite a. a. O. u. H. Leclercq bei Cabrol, Dictionmaire II, p. 1216). Die Zuweisung der Reste an diese Zeit ist sehr zweifelhaft.

Der Prior Richard von Hexham beschreibt im 12. Jh. die Kirche, die damals noch steht, und gibt eine Erweiterung der Nachricht von Eddius (Twisden, Decem scriptores, London 1652, col. 290): Descriptio Hagustaldensis ecclesiae. Igitur profunditatem ipsius ecclesiae criptis et oratoriis subterraneis, et viarum anfractibus, inferius cum magna industria fundavit. Parietes autem quadratis, et variis, et bene politis columnis suffultos, et tribus tabulatis distinctos immensae longitudinis et altitudinis erexit. Ipsos etiam et capitella columnarum quibus sustentantur, et arcum sanctuarii historiis, et imaginibus, et variis celaturarum figuris ex lapide prominentibus, et picturarum et colorum grata varietate mirabilique decore decoravit. Ipsum quoque corpus ecclesiae appenticiis et porticibus undique circumcinxit, quae miro et inexplicabili artificio per parietes, et cocleas inferius et superius distinxit. In ipsis vero cocleis et super ipsas ascensoria ex lapide et deambulatoria et varios viarum anfractus modo sursum modo deorsum artificiosissime ita machinari fecit, ut innumera hominum multitudo ibi existere, et ipsum corpus ecclesiae circumdare possit, cum a nemine tamen infra in ea existentium videri queat. Bester Text bei J. Raine, The priory of Hexham I, p. 11. Abgedruckt bei Baldwin Brown, The arts in early England. Ecclesiastical architecture p. 318.

Die hohe, Schätzung die diese Kirche genoß, beweisen noch weitere Äußerungen der Nachlebenden. Richard von Hexham schließt: Inter novem monasteria, quibus praedictus praesul . . . praerat, et inter omnia alia totius Angliae, artificiosa compositione, et eximia pulcritudine, hoc praecellebat. Denique, citra Alpes, nullum tale, tunc temporis, reperiri poterat. In der Chronik des Simeon von Durham (Raine p. 12, not. [o]) heißt es: Praecellit opus ipsius coenobii caetera aedificia in gente Anglorum, licet multa sint et inedicibilia in plerisque locis; sed in eo loco longitudines latitudinesque atque pulchritudines excellunt. In quo coenobio sunt parietes variis coloribus exornati, et historiae depictae, sicut supradictus Wilfridus episcopus instituit. Wilhelm von Malmsbury, der um 1143 stirbt, erwähnt: Ibi aedificia minaci altitudine murorum erecta, et diversis anfractibus per cocleas circumducta, mirabile quantum expolivit. Higden nennt artificiosa aedificia Romano more cocleata (Gale, SS. hist. Anglicanae I, p. 199).

schreibung war die Kirche ein Bau von ungewöhnlicher Größe, der ungeheure Menschenmassen aufnehmen konnte, eine Anlage, in der durch Treppen zugängliche Emporen und narthexähnliche Gänge und Anbauten aufgeführt werden — das Ganze auf das reichste geschmückt, mit plastischen Reliefs und Gemälden ausgestattet. Dazu kamen noch doppelte, zweigeschossige Portiken, die den ganzen Bau umgaben. Dagegen ist die Marienkirche, die Wilfrid nach 678 in Hexham errichtet, sicher ein Zentralbau. Es handelt sich vielleicht um die Bischofskirche für das zuerst gegen den Willen von Wilfrid begründete, 826 dann mit Lindisfarne vereinigte Bistum[49].

Nach den Beschreibungen des Richard von Hexham und des Aelred war die Kirche ‚in modum turris erecta et fere rotunda, quatuor partibus totidem porticus habens'. Nach der ganzen Disposition möchten wir bei beiden Bauten an eine verwandte Anlage denken, etwa an einen Typus, der uns an San Lorenzo oder an die Hagia Sophia erinnert. Die Wunderbauten von Hexham, die sich in Northumberland am Tyne nicht allzuweit nördlich von York erhoben, mußten dem Yorker Alcuin natürlich bekannt sein — darf man nicht auch an eine Anregung von dieser Seite her denken?

Ich habe diese Frage hier so eingehend behandelt, um zu zeigen, welche Fülle von Möglichkeiten und Anregungen innerhalb der abendländischen Überlieferung im 8. Jh. bei dem Eintritt in das karolingische Zeitalter vorlag. Es geht nicht an, daß man diese vorkarolingische Kultur in Gallien und in den benachbarten Ländern sich als ärmlich vorstellt, noch weniger, daß man diesen Jahrhunderten die Erfindungskraft abspricht. Aus den Nachrichten geht eher ein Streben nach seltsamen, eigenwilligen und originellen Grundrißlösungen hervor als das Festhalten an einem einfachen und dürftigen Grundtypus. Römisches und Orientalisches wächst zusammen, aber die Hauptmasse der Elemente ist aus dem Erbe der späten reichsrömischen Kunst abzuleiten. Diese zweite reichsrömische Kunst, im eigentlichen Sinne eine Kunst der Provinzen, eine Kunst der Peripherie, hat eine Reihe von Anregungen aus dem Orient aufgenommen, oder sie hat Elemente, die einst die kaiserlich römische Kunst ausgesandt hatte, und die in der Sonne des Orients gereift und ausgewachsen sind, zurückerhalten, aber das meiste läßt sich aus der italisch-römischen und der provinzialrömisch-fränkischen Überlieferung ableiten. Es gibt keine einheitliche, keine klingende Formel für diese baukünstlerische Tradition, und man tut gut, immer wieder die Quellen wie die Monumente sorgsam und unvoreingenommen zu vergleichen und zu wägen. Auch hier kommen wir auf eine Koeffizientenrechnung hinaus — aber der stärkste Koeffizient bleibt für die Architektur dieser Zeit der italische. Es ist einmal Rom — und es sind dann Mailand und Ravenna in ihrer Sonderstellung Rom gegenüber, die hier wirksam erscheinen, Mailand aber scheinbar in weit höherem Grade schöpferisch als Ravenna, das viel mehr rezeptiv ist, nur eine Filiale des Ostens!

Als Stützen der Annahme von der Orientierung der Kunst im Herzen des karolingischen Reiches nach Südosten sind drei Einzelstücke aus dem Kunstkreis des Aachener Domes genannt worden, die Bärin, die Elfenbeinreliefs von der Kanzel und die Artischocke[50].

Die Bärin, die uns als das Werk eines erstaunlichen Naturalismus entgegentritt, kann sehr wohl hellenistisch sein, die Schöpfung eines griechischen oder alexandrinischen Künstlers in Gallien oder auch nur die Arbeit eines römischen Bronzebildners, der durch die Schule des Hellenismus hindurchgegangen war[51].

---

[49] Ricardi prioris Haugustaldensis ecclesiae de antiquo et moderno statu eiusdem ecclesiae I, c. IV. bei J. Raine, The priory of Hexham I, p. 14 i. d. Publications of the Surtees society, Durham XLIV, 1864: (Ecclesia) mirandi operis, et ita scilicet in modum turris erecta et fere rotunda, a quatuor partibus totidem porticus habens, in honerem S. Mariae semper virginis dedicata. Aelred, De sanctis ecclesiae Haugustaldensis c. 4 ed. J. Raine ebenda I, p. 182: Construxerat quondam b. Wilfridus . . . . ecclesiam in honore beatissimae virginis Mariae opere rotundo, quam quatuor porticus, quatuor respicientes mundi climata, ambiebant. Haec sub persecutione Dacorum destructa, a presbitero quodam fuit reparata. J. Raine bemerkt dazu p. 14 not. x: The remains of the old church of St. Mary lie at the south-east corner of the chancel of the Priory, and, at one time, when the old school was in existence, there must have been only a very narrow passage between the two buildings. The church must have been a copy in miniature of some Italian basilica constructed by the masons whom Wilfrid brought with him from Rome. The plan was a simple one. A dome like a tower was in the middle, and at each point of the compass there was an apse; the altar probably would be in the centre.

[50] Strzygowski, Dom zu Aachen S. 2 ff.

[51] Daß man in der karolingischen Zeit in dieser Bärin eine Wölfin, und zwar die lupa an sich, die römische Wölfin, gesehen habe, wie St. Beissel einmal (Die Wölfin des Aachener Münsters: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XII, 1890, S. 317) annimmt, möchte ich mit Strzygowski und Kisa nicht für wahrscheinlich halten. Strzygowski, Dom zu

Sie ist seit 1424 urkundlich in Aachen genannt, aber vielleicht wirklich schon durch Karl den Großen hier aufgestellt, wahrscheinlich damals schon, wie später wieder im 18. Jh., als Brunnenfigur. Sie kann aus Gallien stammen, das uns ja eine ganze Reihe von ausgezeichneten Kopien berühmter griechischer Originale aufbewahrt hat, die drei Aphroditen, die alkamenische aus Fréjus, die praxitelische aus Arles, die kauernde aus Vienne, den Venuskopf von Toulouse, die weibliche Gewandfigur aus Metz[52], die Fülle der entzückenden kleinen Bronzen in den französischen Provinzialmuseen, sie kann in vorfränkischer Zeit über Marseille nach Gallien gekommen sein, sie kann auch von Karl aus Italien mitgebracht sein. Diese Bärin kommt übrigens auch, sogar mit der Übersetzung desselben Stand- oder Sitzmotivs, in den gallorömischen Kleinbronzen vor.

Die Elfenbeinreliefs von dem Ambo Heinrichs II. sind, nachdem sie lange in der Kunstgeschichte zwischen Morgenland und Abendland, zwischen 4. und 8. Jh. in der Irre gewandelt sind, von Strzygowski mit großer Wahrscheinlichkeit als Werke der alexandrinischen Kunst angesprochen worden[53]. Diese Reliefs

Fig. 467. Die bronzene Bärin im Aachener Münster.

Aachen S. 5, schließt hier ganz vorsichtig: „Das Stück kann schon in vorfränkischer Zeit aus einer der hellenistischen Metropolen über Marseille nach Gallien gekommen sein. Karl der Große muß es nicht notwendig aus Italien mitgebracht haben." Der zu früh verstorbene A. C. Kisa (Die römischen Antiken in Aachen: Westdeutsche Zs. f. Gesch. u. Kunst XXV, 1906, S. 42) weist ebenso vorsichtig auf die Möglichkeit der Entstehung in dem alten Stammlande des Bronzegusses, in Gallien, hin, möchte etwa darin das Werk eines in Gallien tätigen Alexandriners sehen.

[52] Vgl. über die Gruppe dieser Kunstwerke Ad. Michaelis i. Jahrbuch d. Gesellschaft f. lothring. Gesch. u. Altertumskunde XVII, 1905, S. 213. — H. Thiersch, An den Rändern des römischen Reiches. Nachträge S. 150.

[53] Strzygowski, Hellenistische u. koptische Kunst in Alexandria: Bulletin de la société d'archéologie d'Alexandrie V, 1902, S. 19. — Ders., Dom zu Aachen S. 5. Eine Anzeige der ersten Arbeit habe ich s. Z. i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsver. XXV, 1903, S. 383 gegeben. Zu der Definition und Benennung des Kunstkreises, dem diese Werke angehören, vgl. vor allem Furtwängler i. d. Philolog. Wochenschrift 1903, S. 946 u. Kisa i. d. Westdeutschen Zs. f. Gesch. und Kunst XXV, 1906, S. 75. Auf die (in den Höhenmaßen etwas abweichenden) Reliefs ist ganz ersichtlich die Kanzel in ihrer Einteilung eingerichtet; die Elfenbeine können daher keinesfalls erst nachträglich aufgesetzt sein. Über die Elfenbeine vgl. zuletzt Faymonville i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Aachen (Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz) I, S. 114 (noch nicht ausgegeben), mit der gesamten Literatur.

sitzen an einem kostbaren Ausstattungsstück, das Kaiser Heinrich II. nach der noch an ihm erhaltenen Inschrift dem Münster stiftet. Nun ist doch nicht anzunehmen, daß der Kaiser, wenn er der Krönungskirche der deutschen Könige ein Geschenk machen will, dazu den Schatz dieser selben Kirche plündert! Ganz sicher sind diese Tafeln vorher nicht in Aachen gewesen. Und woher sie Heinrich und sein Goldschmied geholt, ob sie Stücke des sächsischen Familienbesitzes, der kaiserlichen Schatzkammer waren, ob sie frisch aus dem Kunsthandel erworben wurden, wir können hier nur Vermutungen äußern. Für Aachen und zumal für das karolingische Aachen können aus diesen Einzelstücken doch gar keine Schlüsse gezogen werden[54].

Fig. 468. Elfenbeinreliefs am Ambo Heinrichs II. in Aachen.

Mit der „Artischocke" läßt sich noch weniger anfangen[55]. Dieses Erzwerk ist zunächst ein Guß des 11. Jh., nach

[54] Strzygowski, Dom zu Aachen, S. 15, zieht sehr weitgehende Folgerungen:

„Für uns ist wichtig der Nachweis, daß diese Elfenbeinreliefs durchaus nichts mit Rom zu tun haben. Sie werden wohl, ohne Rom auch nur zu berühren, direkt über Marseille an den Rhein gekommen sein. Das ist die These, die ich ganz allgemein auch für den Ursprung der sogenannten romanischen Kunst aufstelle .... Es ist ein seltener Zufall, daß wenigstens für die Elfenbeinreliefs der Aachener Domkanzel die Fäden unzweideutig aufzudecken sind. Ich nehme an, daß in ähnlicher Weise auch die breite Masse der eigentlich ausschlaggebenden Anregungen gallofränkischer Kunst vom Orient direkt nach dem Norden gekommen ist."

[55] Über den Pinienzapfen vgl. Faymonville, Der Dom zu Aachen, München 1909, S. 111 u. 117 mit d. älteren Literatur. A. Kisa hat (in der Festschrift des Aachener Museumsvereins S. 4 u. i. d. Westdeutschen Zs. f. Gesch. u. Kunst XXV, 1906, S. 44) die Pigna als „kaiserrömische, hellenistische Arbeit" nachzuweisen gesucht, die in frühromanischer Zeit auf ihre Platte gesetzt sei. Die technischen Beobachtungen sprechen gegen eine solche Annahme. — Strzygowski, Dom zu Aachen S. 16.

Es ist fraglich, an welche Gießhütte man bei diesem Einzelstück zu denken hat. Es ist durchaus nicht nötig, anzunehmen, daß das Werk in Aachen entstanden ist. Ob zwei Jahrhunderte nach Karl d. Gr. die Aachener Gießhütte noch bestand, wissen wir nicht. Ein solches Stück setzt immer eine größere Gießhütte und eine langgeübte Tradition voraus. Man könnte an Essen denken, wo der Fuß des siebenarmigen Leuchters (vgl. Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt u. d. Kr. Essen S. 40) mit ähnlichen winzigen Eckfigürchen der Paradiesesströme geschmückt war, oder an Hildesheim, wo wieder der Fuß der Bernwardssäule die gleiche Parallele bot. Ein Abt Udalrich ist uns in und um Aachen in dieser Zeit nicht überliefert — schon das weist auf fremde Herkunft hin. An dem Aachener Stiftskapitel gab es niemals einen Abt. Vgl. hierzu noch Fr. Dibelius, Die Bernwardstür zu Hildesheim, Straßburg 1907, S. 121.

der um den Sockel laufenden Inschrift die Stiftung eines Abtes Udalrich. Wenn wir in dem Pinienzapfen eine in letzter Linie auf das Zweistromland zurückführende Überlieferung vor uns haben, was beweist das für Aachen und vor allem für das karolingische Aachen? Diese orientalische Entlehnung war längst in der römischen Kunst eingebürgert[56]. Die riesenhafte vatikanische Pigna, die vor der konstantinischen Petersbasilika in Rom oder auch vor dem Serapeum Domitians auf dem Marsfelde stand, läßt sich doch nicht aus der Welt schaffen, und wenn gleichzeitig in der Bernwardssäule der große Hildesheimer Bischof, Mäzen und Kunstdilettant eine verkleinerte Übersetzung der römischen Trajans- oder Marc-Aurel-Säule gibt, warum soll dann nicht auch der Abt Udalrich sich durch ein anderes berühmtes und den Rompilgern bekanntes Werk zu seinem kleinen Pinienzapfen haben anregen lassen? Und das Motiv des Pinienzapfens ist dann weiter in der gallorömischen und der römisch-germanischen Kunst des Nordens ein längstbekanntes. Die römischen Gräberstraßen vor den Toren der großen Städte, vor allem vor Trier und Köln, waren voll davon, das Motiv war dann weiter auf die

Fig. 469. Köpfe aus den Wandmalereien in Münster (Graubünden).

Dächer von Rundbauten, die Endigungen von Abschlüssen aller Art übergegangen[57]. Hier kann in der Tat eine „direkte gallofränkische Tradition" vorliegen. Und wenn man nun auch die hellenistisch-orientalische Bedeutung des Pinienzapfens als Wasserspeier zugeben will, was kann denn das für den Charakter des karolingischen Aachens besagen?

[56] Über die Deutung des Pinienzapfens: Strzygowski, Der Pinienzapfen als Wasserspeier: Mittl. d. Kais. Deutschen archäol. Instituts, Röm. Abt. XVIII, S. 185. — Karl Tittel, Der Pinienzapfen als Röhrenschmuck: Rheinisches Museum N. F. LX, S. 297, hatte nachgewiesen, daß schon die hellenistische Welt des 2. Jh. vor Chr. ihn als Wasserspeier benutzt hat. Dazu Strzygowski i. d. Byzant. Zs. XII. S. 719. — Über die römische Pigna vgl. Amelung, Skulpturen des vatikanischen Museums S. 896. — Petersen i. d. Mitteil. d. archäol. Instituts, Röm. Abt. XIX, S. 87. — Daß die Pigna bis zum 9. Jh. auf dem Marsfelde gestanden, hat Chr. Hülsen i. d. Mitteil. d. archäol. Instituts, Röm. Abt. XIX, S. 87, glaubhaft zu machen gesucht.

[57] Man braucht kaum auf die Igeler Säule, auf die Neumagener Monumente im Trierer Museum hinzuweisen. Über den Gebrauch bei der Dekoration der Grabmäler vgl. B. Schröder, Studien zu den Grabdenkmälern der römischen Kaiserzeit: Bonner Jahrbücher 108/109, 1902, S. 46, 72. Ein solcher Pinienzapfen auch im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln (mit Bemalung). Im Museum zu Metz ein römischer Grabstein aus Arlon, auf einem Würfel ein Pinienzapfen fast in der Größe des Aachener.

Können wir aus dem, was uns über den Schmuck der Pfalzkapelle überliefert ist, nach Thema und Formensprache Rückschlüsse auf den hier herrschenden künstlerischen Geist machen? Über das Thema des thronenden Salvator mit den 24 Ältesten ist schon oben (S. 62) ausführlich gesprochen worden. Es ist eine Darstellung, die in der altchristlichen und der frühmittelalterlichen Kunst Italiens zu den Lieblingsthemen gehört, die gerade in der karolingischen Zeit uns wieder in Rom und in Prachthandschriften des Nordens begegnet. Es darf hervorgehoben werden, daß sie uns umgekehrt in keinem Denkmal der Monumentalmalerei im Osten begegnet.

Aus dem Stil der erhaltenen dürftigen Reste der Vorzeichnungen (Taf. I) wird man nur mit einigem Vorbehalt Schlüsse ziehen dürfen, aber wir hatten deutlich in der Madonnenzeichnung (Fig. 11 S. 26 oben) die Verwandtschaft mit den monumentalen Skizzen im unteren Umgang (Taf. II—IV) erkannt — und diese wieder weisen uns in der breiten Art der Körperbildung, in der flächigen Behandlung der Gewandung, die nicht in straffes, enges Gefältel, sondern in große, breite Massen aufgeteilt war, in der das Vorbild vielfach mißverstanden zu sein schien, auf die Cherubim in dem Mosaik von Germigny-des-Prés (Taf. XLII) und beide Werke auf die innerlich verwandten Paschalismosaiken in Rom (hierüber ausführlicher im nächsten Kapitel). Ganz und gar nichts haben die Pinselzeichnungen von Aachen mit dem uns geläufigen

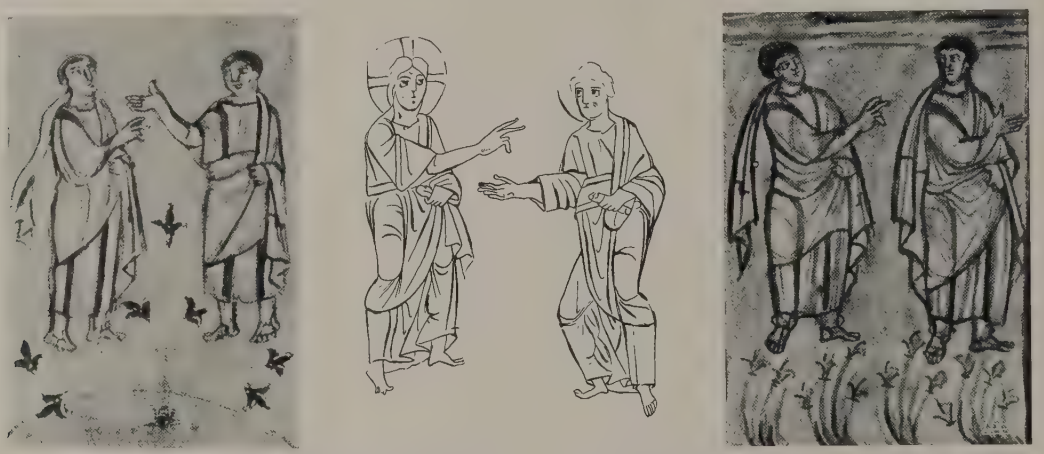


Fig. 470. Gestikulierende aus dem Evangeliar in München (Cod. lat. 23631) rechts und links und der Apokalypse in Trier (Cod. C. 31) in der Mitte.

byzantinischen Stil des 9. Jh. zu tun. Dagegen möchte man, worauf schon Zemp hingewiesen hat, an die noch ganz in der originalen Farbengebung und Technik erhaltenen und zum Glück vor Übermalung völlig bewahrten großen Köpfe der karolingischen Wandmalereien in St. Johann zu Münster in Graubünden erinnern[58]. Unter verwandten karolingischen Handschriften möchte man an den Stil der Apokalypse in Trier (Cod. C 31)[59], der Apokalypse zu Cambrai (Cod. 364), des Wessobrunner Codex zu München (Cod. lat. 22033), des Evangeliars von Chartres in Paris (Bibl. nat. Cod. lat. 9386, suppl. lat. 624) erinnern, aber auch an die vier merkwürdigen Zeichnungen in dem noch aus den letzten Jahrzehnten des 8. Jh. stammenden Evangeliar in München (Cod. lat. 23631). Mit den oberen Gruppen von jenen in Kreuzesform angeordneten Darstellungen der Münchener Handschrift ist hier ein verwandtes Paar aus der Trierer Apokalypse zusammengestellt: die Abbildung zeigt den gleichen Duktus und das gleiche Temperament (Fig. 470). Wie im Wessobrunner Codex tritt bei einigen der Figuren (oben S. 28 Fig. 13)

[58] Farbige Tafel LXI bei ZEMP u. DURRER, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Vgl. unten.

[59] Proben der Apokalypse von Trier oben S. 65, 68, der Vergleich der Pinselzeichnung im Aachener Münster (vgl. oben S. 29), die wohl den jugendlichen Christus darstellen soll, mit der unfertigen Skizze einer Christusfigur in der Trierer Hs. (abgedr. bei A. GOLDSCHMIDT, Die Elfenbeinskulpturen a. d. Zeit d. karol. u. sächs. Kaiser S. 9 — danach Fig. 466 auf S. 687) zeigt hier große Ähnlichkeit in der Linienführung. Der Wessobrunner Codex, oben S. 25, das Evangeliar von Chartres bei Cte. DE BASTARD, Peintures et ornaments pl. 116 u. 117. Proben der Apokalypsen von Trier und Cambrai neuerdings bei AMÉDÉE BOINET, La miniature carolingienne, Paris 1915, Tafelband Taf. 153—156.

neben den sichtlichen Nachahmungen antikisierender Tracht die fränkische Volkstracht, der auf der einen Schulter durch eine Spange befestigte Mantel auf. Das sind alles Dinge, die auf den Norden weisen.

Wenn uns die Aachener Mosaiken und Malereien nichts über bestimmte stilistische Verwandtschaft mit dem Osten und dem östlichen Kunstkreis verraten: gibt es vielleicht aus Aachen stammende, vielleicht dort entstandene Denkmäler, die hier eine deutlichere Sprache reden, uns Fingerzeige geben könnten? In der Schatzkammer des Münsters werden als älteste der Elfenbeinarbeiten die heute wieder zu einem Diptychon vereinigten beiden Tafeln aufbewahrt (Fig. 471), die Goldschmidt der Adagruppe zugewiesen hat[60]. Diese Gruppe von Elfenbeinarbeiten, von denen viele auf enge Verbindung mit Karl oder mit Personen des kaiserlichen Hauses hinweisen, so daß man von einer Hofschule, einem Stil Karl der Große sprechen möchte, steht ersichtlich stark unter altchristlicher Tradition und weist dazu auf syrisch-orientalische Arbeiten zurück, aber diese Werke sind doch im Norden entstanden. Kein dem Osten entstammendes Werk der Goldschmiedekunst oder der Elfenbeinschnitzerei aus dem 1. Jahrtausend ist im Aachener Schatz erhalten.

Fig. 471. Karolingisches Elfenbeindiptychon im Münsterschatz zu Aachen.

Die ehernen Gitter und Türme des Münsters, die schon Einhard erwähnt[61], die sicher karolingisch und für diesen komplizierten Bau gegossen, nicht etwa später eingepaßt sind, schließen sich durchaus an die spätrömischen Arbeiten auf dem Boden Italiens und der Provinz

[60] Goldschmidt i. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVI, 1905, S. 62. — Ders., Die Elfenbeinskulpturen a. d. Zeit d. karolingischen u. sächsischen Kaiser, Taf. XII, Nr. 22, Text S. 17. Tabulas eburneas, die von Konstantinopel 828 als kaiserliche Geschenke nach Aachen kommen, nennen die Gesta episc. Camerac. l. I, c. 42. Vgl. unten Anm. 80.

[61] Einhardi vita Caroli c. 26: Mon. Germ. SS. II, p. 457: basilicam Aquisgrani extruxit . . . atque ex aere solido cancellis et ianuis adornavit. Noch bestimmter drückt sich das Chronicon Moissiacense ad a. 796: Mon. Germ. SS. I, p. 303 aus: fabricavit ecclesiam mirae magnitudinis, cuius portas et cancella fecit aerea. A. Haupt hat i. d. Zs. f. Gesch. d. Architektur I, 1907, S. 19; II, S. 147 den Versuch gemacht, die Gitter aus Ravenna abzuleiten — sie seien von dem Grabmal des Theodorich übernommen (vor ihm hatte schon C. Rhoen i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins VIII, 1886, S. 35 die

an und finden in unseren rheinischen Provinzialmuseen ihre Parallelen. Die Pilaster, die Blattornamente, vor allem auch die Profile zeigen, wenn auch verwaschen und vergröbert, doch die Formen der spätrömischen Vorbilder[62].

Man könnte auf die große Zahl von orientalischen Seidenstoffen sassanidischen und byzantinischen Ursprungs hinweisen, die das Münster heute noch bewahrt, aber diese Stoffe sind nur zum Teil karolingischen und früheren Ursprungs. Es sind darunter ein byzantinischer Stoff des 6. Jh. mit der Darstellung des Viergespanns, ein alexandrinischer Stoff derselben Zeit mit Löwenbändigern, ein spätantiker Purpurstoff mit Ranken und Fruchtkörben, ein sassanidischer Seidenstoff mit Entenmuster, die letzten beiden wieder um 600 entstanden. Aber diese Einzelstücke bezeugen doch nur die Tatsache der weiten Verbreitung dieser Prunkstoffe des Orients überhaupt. Es ist kein Stoff des 8. oder 9. Jh. dabei[63]. Der berühmte Elefantenstoff des Karlsschreines ist eine byzantinische Arbeit aus dem Ende des 10. Jh., die violette Seidendecke in demselben Schrein ist eine sizilianische Arbeit um das Jahr 1200[64], dem 12. und 13. Jh. gehören auch vier weitere Stoffreste der Schatzkammer an. Selbstverständlich werden wir anzunehmen haben, daß am Hof Karls in Aachen wie in den übrigen karolingischen Pfalzen die kostbaren Stoffe des Orients in großer Zahl für kirchliche wie für profane Zwecke verwendet wurden. Von der Bedeutung, die die Stoffe auch für Wandbehänge, Türvorhänge in jenen frühmittelalterlichen Jahrhunderten spielten, wird noch ausführlicher zu reden sein. Daß hier am Hofe Karls, wo die Avarenbeute, die Geschenke des Griechenkaisers, des Kalifen von Bagdad, der Herrscher von Cordova und Asturien zusammenströmten, wo vor allem die kaiserliche Schatzkammer eine Unmenge Kostbarkeiten aller Art enthielt, wo die Händler immer das Beste vorführten, die Zahl dieser Wunderwerke der orientalischen Webekunst und Stickerei eine besonders große gewesen sein muß, liegt auf der Hand. Jener von Karl insbesondere für die Aachener Pfalzkapelle gesammelte Schatz von Edelmetallarbeiten wie von Gewändern sollte nach seinem Testament ausdrücklich zusammenbleiben, nicht verteilt werden. Von unmittelbarem und direktem Einfluß auf die Formanschauungen gerade einer Aachener Schule spüren wir aber trotzdem nichts.

Wenn man von einem malerischen und dekorativen Stil in dem kaiserlichen Aachen spricht, so kommt ganz von selbst die Frage nach der schola palatina. Wir kennen die Hofschule, die schon unter Karls

---

Gitter ins 5. Jh. versetzt und von einem älteren nicht weiter bezeichneten Bau Italiens abgeleitet). Die geistreiche Hypothese ist aus mehr als einem Grunde unmöglich. Ganz unmöglich vor allem der Gedanke, daß Karls Baumeister, durch diese Gitter bestimmt, die Maße der Pfalzkapelle festgelegt hätte. Der Bau ist zudem sicher schon 796, wahrscheinlich schon vorher begonnen (vgl. oben S. 8), der Brief Hadrians an Karl, der die Entnahme von palatii Ravennate civitatis musiva atque marmora ceteraque exempla tam in strato quamque in parietibus sita gestattet (Cod. Carol. Nr. 89 u. 83 ed. Jaffé, Bibliotheca rer. German. IV, p. 268, 251; ed. Gundlach, Mon. Germ. Epist. III, p. 614, Nr. 81), ist möglicherweise schon 787 geschrieben, nach einer Annahme von Holder-Egger (vgl. oben S. 11, Anm. 8), er ist aber jedenfalls nicht wohl um 796 zu legen. Alles spricht gegen die Annahme Haupts, vor allem aber auch jene obigen Zeugnisse.

[62] Die Gitter und Türen am besten abgeb. bei aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden II, S. 72; Taf. XXXII. — Faymonville, Der Dom zu Aachen S. 55 ff. — A. Haupt, Die Palzkapelle Karls des Großen in Aachen, Leipzig 1913, S. 25, Abt. 44—50, Taf. XX—XXI. Als römische Arbeiten hatte sie wegen der Verwandtschaft mit römischen Arbeiten s. Z. angesehen J. Gailhabaud (L'architecture du V^e^ au XVII^e^ siècle, Paris 1858, II, p. 3; IV, p. 76) und C. Rhoen (vgl. Anm. 61).

[63] Über diese Stoffreste, die in der Schatzkammer in fünf Holzrahmen aufbewahrt werden, vgl. X. Barbier de Montault, Le trésor du dome d'Aix-la-Chapelle: Bulletin monumental 1877, p. 57. — Lennartz, Die Gerkammer des Aachener Münsters, Aachen 1901, S. 14. Der Quadrigastoff abgeb. bei J. Lessing, Die Gewebesammlung des Kgl. Gewerbemuseums zu Berlin, Taf. o. Nr. — v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, I, S. 68, Fig. 87. Weiter ebenda I, S. 82; II, S. 7, Abb. 225. — V. Faymonville, Purpurfärberei d. klass. Altertums i. d. frühchristlichen Zeiten, 1900, S. 58.

[64] Vgl. über die Seidengewebe im Karlsschrein Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder III, S. 167. —M. Dreger, Die Stoffe a. d. Reliquienschrein Karls d. Gr.: Österreichische Rundschau VIII, S. 175. — J. Lessing, Der Elefantenstoff a. d. Reliquienschrein Karls d. Gr., Berlin 1906. SA. aus: Die Gewebesammlung d. Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. — v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, I, S. 123; II, S. 13, Taf. 67—69, Abb. 241 u. 242.

Über die Pfalzkapelle in Karls d. Gr. Testament die folgende Bestimmung: Einhardi vita Karoli c. 33: capellam, id est ecclesiasticum ministerium, tam id quod ipse fecit atque congregavit quam quod ad eum ex paterna hereditate pervenit, ut integrum esset neque ulla divisione scinderetur, ordinavit. c. 26: sacrorum vasorum ex auro et argento vestimentorumque sacerdotalium tantam in ea copiam procuravit... Der Ausdruck capella hier schon in dem Sinne des späteren Mittelalters, d. h. kirchlich-liturgische Ausstattung. Vgl. Abel-Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. II, S. 457. — W. Lüders, Capella, die Hofkapelle der Karolinger: Archiv f. Urkundenforschung II, 1908, S. 48.

Vater Pippin bestanden hatte[65], neben der sich dann jene Gelehrtenakademie (vgl. oben S. 678) entwickelt hatte, die die erlauchtesten Geister aus vier Reichen vereinigte. Alcuin, damals schon ein Sechziger, war bis 796 das geistige Haupt jener Gruppe von außerordentlichen Persönlichkeiten in der Umgebung des Kaisers in Aachen gewesen — er ist bei der Vulgatareform führend und maßgebend, von seinen Versen sind viele in die Handschriften der Zeit übergegangen.

Die Kunstgeschichte kennt seit Janitschek eine Gruppe von Bilderhandschriften[66], die man nun auch auf den Namen der schola palatina getauft hat, in deren Mittelpunkt drei der bekanntesten Evangeliare der karolingischen Zeit stehen: das erste befindet sich noch heute in Aachen, im Münsterschatz, das zweite ist von Aachen mit den Krönungsinsignien nach Wien gekommen, das dritte befindet sich jedenfalls nicht allzu weit von Aachen, in Brüssel, und stammt gleichfalls vom Niederrhein[67], aus Xanten. Dazu kommt noch als verwandt der Codex aureus der Königlichen Bibliothek in Berlin (Cod. theol. lat. fol. 620), der wiederum aus Kleve, aus der unmittelbaren Nachbarschaft von Xanten, stammt. In anderen Fällen, bei anderen Gruppen hat man, froh wenigstens e i n e s sicheren Hinweises, nicht gezögert, wenn sich nur e i n e Handschrift als aus einem sonst als Zentrum glaubwürdigen Ort sicher stammend erwies, eine ganze Schule dort zu lokalisieren. Weicht das Mißtrauen gegen Aachen nicht etwas auffällig von dieser Methode ab? Natürlich, keine der Handschriften ist als in Aachen e n t s t a n d e n bezeugt; wenn aber zwei der Codices aus Aachen stammen, der dritte und vierte aus der Nachbarschaft: sagt das Argument gar nichts?

Es erscheint voreilig, heute, wo die ganze Frage erneut in Fluß geraten ist, über die Lokalisierung der wichtigsten östlichen Schulen etwas auszusagen, ehe der lange erwartete Textband der Arbeit von Amédée Boinet vorliegt und vor allem, ehe die Untersuchung des gesamten Materials durch Wilhelm Köhler im Rahmen der von dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft vorbereiteten Denkmäler deutscher Kunst abgeschlossen ist; aber wir dürfen sagen, daß für die Handschriften, die wir als schola palatina zusammenfassen, weder die Gegend Metz und Trier als die mutmaßliche Heimat der Adagruppe noch Köln in Betracht kommen: denn was wir von karolingischen Handschriften aus Köln kennen (in Köln selbst vor allem noch die Hs. 14 und 56 der Dombibliothek und das Evangeliar des Kunstgewerbemuseums), trägt wieder einen durchaus anderen Charakter. Die nächste Verwandtschaft dieser Gruppe besteht mit Reims, der alten Hauptstadt der Provincia Belgica, zu der auch Aachen einst gehörte; aber

---

[65] Vgl. darüber oben S. 678 Anm. 6. Weiter Léon Maître, Les écoles épiscopales, Paris 1866, p. 34. — Abel-Simson, Jahrbücher d. fränkischen Reichs unter Karl d. Gr. I, S. 570. — S. B. Mullinger, The schools of Charles the Great and the restauration in the ninth century, London 1877. — W. F. C. Schmeilder, Die Hochschule und die Hofakademie Karls des Großen, Jena 1872. — J. B. Jaugey, L'école du palais: Revue du monde catholique XXIII, p. 62. — L. Havet, Que doivent à Charlemagne les classiques latins?: Revue bleue XXVII, 1906, p. 129. — H. Leclercq in Cabrols Dictionnaire III, p. 710. — Lit. bei Dahlmann-Waitz, Quellenkunde[8] S. 323. Über die weiteren Schicksale der Hofschule, die unter Ludwig dem Deutschen verschwindet, vgl. Dümmler, Das ostfränkische Reich [2]II, S. 649, III, S.653.

[66] Die drei Haupthandschriften (Wien, Aachen, Brüssel) waren zuerst von Janitschek (Die Trierer Adahandschrift S. 72) der „Palastschule" zugewiesen und in Aachen lokalisiert worden. Übrigens durchaus vorsichtig („es liegt nahe, ihren Ursprung in den Mittelpunkt der Renaissancebewegungen des Hofes, in die schola palatina selbst, zu verlegen"). Auch bei Leitschuh, Gesch. d. karolingischen Malerei S. 76 schon zusammengestellt. Vgl. wieder S. Berger, Histoire de la Vulgate p. 279. Auch Haseloff hat (Katalog der Düsseldorfer Ausstellung 1904, S. 201) sich mit aller Vorsicht für Aachen ausgesprochen. — St. Beissel, Die Schreibkünstler d. karol. Hofschule in Aachen: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XII, 1890, S. 315.

Bei der Besprechung des Lorscher Codex, der, in zwei Teile aufgeteilt, als Cod. Pal. lat. 50 der Vaticana und als Codex aureus der Batthyányschen Bibliothek in Karlsburg erhalten ist, hat Rob. Szentiványi (Der Codex aureus von Lorsch, jetzt in Gyulafehérvár: Studien u. Mitteil. zur Gesch. d. Benediktinerordens XXXIII, 1912, S. 131) die Frage erhoben, ob die Handschrift nicht in Aachen entstanden sein könnte.

[67] Die Handschrift Cod. lat. 18723 zu Brüssel trägt auf Fol. Ia nach Z. 10 eine Eintragung von einer Hand d. 10. Jh., nach der die Hs. schon damals in sacrario sancti Victoris sich befand, das wird oben von einer Hand d. 15. Jh. wiederholt. Nach Fol. 17a ist ein Purpurblatt eingeheftet, das den Evangelisten Matthäus ein zweites Mal zeigt, nach rechts gewendet, in eine Toga eingewickelt, zusammengekrümmt, ganz ähnlich wie in der Wiener Hs. Es liegt hier der Rest einer vierten ganz verwandten Handschrift vor (Abb. des Blattes bei A. Boinet, La miniature carolingienne). Der Cod. Addit. 11848 des Britischen Museums (Evangeliar saec. IX) stammt nach dem Stempel aus Süchteln (Kreis Kempen), also wieder vom Niederrhein (Delisle i. d. Bibl. de l'éc. d. chartes XLVI, p. 323). Führt auch diese Handschrift nach Aachen?

doch liegen hier wieder trennende Momente vor, die aus der inneren Wesensverschiedenheit des Stiles kommen[68].

Und wenn wir diese Gruppe von Handschriften mit Aachen irgendwie in Verbindung bringen wollen: eine besondere und starke byzantinische Tradition liegt hier doch nicht vor. Ganz im Gegenteil: unter allen Schulen der karolingischen Malerei zeigt diese am lebendigsten, am ungebrochensten das Fortleben der römischen Überlieferung. Wie man in der Hofschule das reinste Latein zu schreiben sich bemühte, so herrscht auch hier in der künstlerischen Ausstattung das Lateinische. Die Evangelisten mit dem römischen Rundschädel, die Gewandung, die Toga, in die die Gestalten wie fröstelnd eingewickelt sind, dazu die illusionistisch-malerische Technik, die mit dem Pinsel modellierend im vollsten inneren Gegensatz zu dem zeichnerisch-linearen Stil der benachbarten Schulen steht, geben dieser Gruppe ihre Sonderstellung (Fig. 472). Und in den Zierblättern und Kanonestafeln am wenigsten Orient[69]. Nein, diese Gruppe würde am ehesten auf frisch geknüpfte Verbindungen mit der lateinisch-antiken Handschriftenmalerei weisen[70].

Das Ergebnis ist also: Wir haben jedenfalls keinen Anhalt aus den Resten der Ausschmückung oder aus den Nachrichten darüber, aus den Kunstwerken, die sich um Aachen gruppieren, und aus dem Aachener Kunstkreis — der uns den Schluß gestattet, gerade hier stärkere Beziehungen zu dem östlichen Kunstkreis anzunehmen als sonstwo im karolingischen Reich — dafür weisen uns viele Spuren und Beziehungen nach Italien.

Um beurteilen zu können, welche Möglichkeiten für die Einführung byzantinischer und orientalischer Kunstwerke aller Art und damit für die direkte Übertragung von Einflüssen und Anregungen nach den Zentren des karolingischen Weltreichs bestanden, tut man gut, sich die Beziehungen Karls des Großen und seiner Politik zu dem griechischen Kaiserreich wie zu den orientalischen Herrschersitzen in Spanien und in Mesopotamien klar zu machen. Hier sind es vor allem die vielfältigen Gesandtschaften, die nach dem aus dem Altertum übernommenen Brauch für die Herrscher und die Hofbeamten kostbare Geschenke aller Art mit sich führen. Diese fürstlichen Geschenke, die nun auch noch mit einem besonderen Nimbus umgeben waren, dürften besonders auf die Phantasie des Hofes gewirkt haben — denn am Hof blieben sie zunächst, bis dieser Hort, etwa beim Tode eines Herrschers, wie wir das aus Karls des Großen Testament erfahren, zerstreut und an verwandte und befreundete Residenzen oder besonders begünstigte Klöster verteilt wird. Der Umfang dieser Kostbarkeiten am Hofe Karls und in der kaiserlichen Schatzkammer war ein ganz erstaunlicher — das Testament Karls des Großen gibt uns einen ungefähren Begriff davon[71].

---

[68] G. Swarzenski, Die karolingische Malerei u. Plastik in Reims: Jahrbücher d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIII, 1902, S. 81, hat dann für den Zusammenhang dieser Gruppe mit der Schule von Reims plädiert, auf Grund vor allem der Tatsache, daß das Vorbild der Evangelistenbilder jener Janitschekschen Palastschule in den Evangeliaren von Epernay und Blois, die der Reimser Schule zugewiesen sind, wiederkehrt. Handelt es sich hier aber nicht doch nur um das gleiche Musterbuch, die gleichen Vorlagen? Das Ebo-Evangeliar in Epernay scheidet doch völlig aus als zugehörig zu einem ganz anderen Stile — und auch das Evangeliar von Blois zeigt gerade eine Übersetzung des Vorbildes aus dem Malerischen in das Zeichnerisch-Silhouettierte. Mir scheinen die Gründe, die dem gegenüber für die Gegend von Aachen sprechen, viel schlagender zu sein. A. Goldschmidt (Die Elfenbeinskulpturen a. d. Zeit d. karol. u. sächs. Kaiser, S. 6) neigt dazu, umgekehrt die Adagruppe als Hofschule, als style Charlemagne zu bezeichnen, nennt auch hier Aachen unter den Möglichkeiten, verzichtet aber auf bestimmte Lokalisierung.

[69] Sehr mit Recht hatte Ainalow die dekorative Architektur der Kanonestafeln von der Architekturmalerei, der monumentalen Wandmalerei hergeleitet (vgl. Repertor. f. Kunstwissenschaft 1903, S. 39) — wir dürfen also auch aus dieser Architekturmalerei in den Handschriften Rückschlüsse auf den Charakter der Architektur machen, in deren Schatten gewissermaßen jene Handschriften entstanden sind — wobei man das phantastische Element der malerischen Architektur natürlich von vornherein abrechnen muß.

[70] Es ist nicht recht zu verstehen, wie Dobbert i. d. Göttinger Gelehrten Anzeigen 1890, Nr. 22, S. 878 gerade in dieser Gruppe „frühvermittelten oströmischen Einfluß" finden kann. Zuletzt — was hat man sich denn darunter vorzustellen? Vielleicht meinte er dasselbe wie ich.

[71] Der Inhalt von Karls d. Gr. Testament v. J. 811 ist uns ja bei Einhard erhalten (vita Karoli c. 33). Vgl. dazu Abel-Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. II, S. 451 mit Lit. Gold und Silber, Edelsteine, königlicher Schmuck, Gewänder werden besonders genannt (omnem substantiam atque suppellectilem . . . in auro et argento gemmisque et ornatu regio). Es handelt sich jedenfalls um ganz außerordentliche Mengen. Der Kaiser teilt alles in 3 Teile, aus zweien macht er 21 Unterabteilungen; was diesen zukam, lag schon besonders verzeichnet in einem besonderen Fach oder einer Truhe (in suo repositorio cum superscriptione civitatis, ad quam perferenda est, recondita iacet). Zu der 3. Hauptabteilung, die vor der Hand geschlossen bleiben sollte, kamen außer Gold und Silber noch alle Gefäße und Gerätschaften aus Erz, Eisen, Waffen, Kleider, Vorhänge, Teppiche (ad hanc tertiam totius summae portionem, quae

Daneben geht natürlich der Levantehandel seinen gewohnten Weg. Nur geringen Umfang konnte der Überlandhandel annehmen, dafür nehmen die reisenden Händler zumeist den Seeweg. So tritt Italien als der Vermittler für den Transitverkehr ein. Der Haupthandelsplatz im Südosten blieb in dieser Zeit Byzanz, daneben aber waren Handelsstädte von nicht geringer Bedeutung für den Export Nicea, Adana, Tarsus, Trapezunt, auf dem Balkan noch Thessalonike und Korinth. Von Byzanz kamen vor allem die kostbaren Seidenstoffe[72], die sich nun in allen Schatzkammern des Abendlandes und vor allem im Besitz aller großen Klöster und Kirchen vorfinden.

Die direkten politischen Beziehungen zu Byzanz sind unter Karl dem Großen nicht allzu eng[73]. Schon zu seinem Vater Pippin waren griechische Gesandte gekommen; sie hatten ihm inter cetera munera auch zuerst eine Orgel überbracht, die im Norden das größte Aufsehen erregte[74]. Im Jahre 781 hatte die Kaiserin Irene, die Witwe des 780 verstorbenen Kaisers

Fig. 472. Evangelistenbild aus dem karolingischen Evangeliar in Aachen.

similiter ut ceterae ex auro et argento constat, adiungi voluit omnia ex aere et ferro aliisque metallis vasa atque utensilia cum armis et vestibus alioque aut pretioso aut vili ad varios usus facto suppellectili, ut sunt cortinae, stragula, tapetia, filtra, coria, sagmata et quicquid in camera atque vestiario eius eo die fuisset inventum, ut ex hoc maiores illius partis divisiones fierent. Dazu kamen dann noch die kostbaren Tische, drei silberne und ein goldener. praecipuae magnitudinis et ponderis. Abel-Simson a. a. O. S. 457. Ähnlich das Inventar über Ludwigs des Frommen Besitz: Thegani vita Hludovici c. 63: iussit . . . ut ministros camerae suae ante se venire faceret, et rem familiarem, quae constabat in ornamentis regalibus, scilicet coronis et armis, vasis, libris vestibusque sacerdotalibus, per singula describi iuberet. Über Karls d. Gr. Schatz vgl. E. Dümmler, Das ostfränkische Reich II, S. 279, 310, 398, 404; III, S. 53, 57.

[72] Vgl. Albert Vogt, Basile I, empereur de Byzance et la civilisation byzantine à la fin du IX^e siècle, Paris 1908, p. 388. — Rambaud, L'empire Grec au X^e siècle, Paris 1870, p. 238. — O. v. Falke, Kunstgeschichte der Seidenweberei I, S. 31. Im allgemeinen zu den Handelsbeziehungen Adolf Schaube, Handelsgeschichte der romanischen Völker des Mittelmeergebietes bis zum Ende der Kreuzzüge, Berlin 1908.

[73] Vgl. im allgemeinen hierzu M. Strauss, Die Beziehungen Karls d. Gr. zum griechischen Reiche, Breslau 1877, S. 41.

[74] Annales regni Francorum a. 757 ed. Kurze (SS. rer. Germ.) p. 14. — Oelsner, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter König Pippin S. 320.

Leo IV., für ihren unmündigen Sohn Konstantin IV. Porphyrogenetos um die Hand von Karls Tochter Hruotrud freien lassen[75]. Wieder erscheint eine Gesandtschaft von ihr am Ende des Jahres 798 vor Karl in Aachen[76]; zum drittenmal kommt 802 eine Friedensgesandtschaft von ihr[77]. Diese Versuche hatten aber nicht den Erfolg, dauernde Beziehungen anzuknüpfen. Die beiden großen Reiche im Osten und im Westen standen sich in der Folge feindlich gegenüber, und erst ein Jahrzehnt später, als Karls Gesandter in Konstantinopel mit dem Kaiser Michael I. Frieden schließt, wird auch der friedliche Austausch wieder angeknüpft, und die Friedensgesandtschaft des byzantinischen Kaisers erscheint cum honorificis vel imperialibus muneribus in Aachen; sie bringt aber vor allem die langersehnte ausdrückliche Anerkennung des karolingischen Kaisertums durch Ostrom[78].

Unter Ludwig dem Frommen häufen sich dann die griechischen Gesandtschaften. Schon nach seiner Thronbesteigung erscheinen in Aachen Boten des byzantinischen Kaisers mit Geschenken[79]. Fast alljährlich finden sich in dem nächsten Jahrzehnt Gesandte ein, die auch noch während der ganzen Regierungszeit Ludwigs des Deutschen auftreten[80]. Solche fremde Gesandtschaften dauern an bis zum Schluß der karolingischen Ära[81]. Unter Ludwig dem Deutschen erscheint 872 in Regensburg eine griechische Gesandtschaft mit besonders kostbaren Geschenken[82]. Daneben gehen wieder Gesandte der Bulgaren, der Avaren, auch der Araber hin und her[83].

Als die nächste Vermittlerin orientalischer Kunstanschauungen ergab sich für Karl den Großen das Abbassidenreich der Mauren in Spanien. Im J. 777 hatte eine Gesandtschaft spanischer Mauren Karls Hilfe gegen Abdehrman von Cordova angerufen. Die Gesandtschaft hatte im nächsten Jahr den Zug nach Spanien zur Folge, bei dem Pampelona erobert ward. Wenn auch der König nicht über den Norden

---

[75] Nach THEOPHANES, Chron., ed. Classen I, p. 705, hatte Irene den Schatzmeister und den Oberkämmerer als Brautwerber gesandt: das deutet wohl darauf, daß der Schatzmeister nicht umsonst und nicht mit leeren Händen geschickt ward. Vgl. VENEDIGER, Darlegungen der Beziehungen Karls d. Gr. zum byzantin. Reiche, Diss. Halle 1872, S. 27. — HARNACK, Die Beziehungen des fränkisch-italischen zu dem byzantin. Reiche, Göttingen 1880, p. 14. — G. RICHTER, Annalen I, S. 78. Die Verlobung wird dann 787 aufgelöst, nachdem Karl in Capua eine Verhandlung mit griechischen Gesandten gehabt hatte. Vgl. ABEL-SIMSON, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. I, S. 385.

[76] Annal. regni Franc. ad a. 798, ed. Kurze, p. 104. Die übrigen Quellen bei ABEL-SIMSON II, S. 150. — G. RICHTER, Annalen I, S. 141.

[77] Die Quellen bei G. RICHTER, Annalen I, S. 152a. — ABEL-SIMSON II, S. 281. Über Geschenke wird in all diesen Quellen nichts gesagt.

[78] So die Annales Xantens. ad a. 812, ed. Simson, SS. rer. Germanic. 1909, p. 4. Vgl. ABEL-SIMSON, Jahrbücher II, S. 482. Auf diese Gesandtschaft bezieht sich doch wohl die Nachricht bei dem MONACHUS SANGALLENSIS, Gesta Karoli lib. II, c. 7: Mon. Germ. SS. II, p. 751: Adduxerunt etiam idem missi (die des Griechenkaisers) omne genus organorum, set et variarum rerum secum. Quae cuncta ab opificibus sagacissimi Karoli quasi dissimulanter aspecta, accuratissime sunt in opus conversa, et praecipue illud musicorum organum praestantissimum, quod dolcis ex aere conflatis follibusque taurinis per fistulas aereas mire perflantibus, rugitum quidem tonitrui boatu, garrulitatem vero lyrae vel cymbali dulcedine coaequabat.

[79] THEGANI vita Hludowici: Mon. Germ. SS. II, p. 593: Ille (Hludowicus) eos benigne suscipiens et dona eorum cum gratiarum actione suscepit . . . magnis honoribus decoravit eos et dimisit. — Ann. regni Francorum ed. Kurze p. 140.

[80] 815: Annal. regni Francorum p. 143. 816: p. 144. 817: p. 145. — Annal. Fuldens.: Mon. Germ. SS. I, p. 356. 818: Annal. regni Franc. p. 149. 819 : p. 151. 822: p. 159. 824: p. 164, 165: legati imperatoris litteras et munera deferentes. 825: p. 167. — THEGANI vita Hlud. c. 32. 827: Annal. regni Franc. p. 174. 828: p. 174: a Michahele imperatore honorifice suscepti sunt. — Gesta episc. Cameracens. lib. I, c. 42: Mon. Germ. SS. VII, p. 416: Hic (Halitcharius episcopus Cameracensis) ab imperatore Karolo (muß heißen: Ludowico) Constantinopolim missus et a Michahele imperatore . . . honorifice susceptus est. Unde ipse multa et preciosa sanctorum pignora, sancti videlicet protomartyris Stephani, Cosmae, Antimi Nicomediensis episcopi et Teodori martyris, quae in ecclesia beatae Mariae continentur adhuc, asportavit; necnon et tabulas eburneas, quibus libri cooperti ibidem esse spectantur. 831: Annal. Bertiniani, ed. WAITZ, SS. rer. German. 1883 p. 3, 833: p. 7.: legati ex Constantinopoli epistolas et munera detulerunt. 839: p. 19: legati Grecorum . . . cum donis imperatori dignis.

[81] 845: Annal. Fuldens: Mon. Germ. SS. I, p. 364. 852: p. 367. 863: Annal. Bertiniani p. 66. 866: p. 80. — Annal. Fuldens.: Mon. Germ. SS. I, p. 379. 869: Annal. Bertiniani p. 105.

[82] Annales Fuldens.: Mon. Germ. SS. I, p. 384: 872. Mense Januario circa epiphaniam Basilii, Graecorum imperatoris, legati eum muneribus et epistolis ad Hludowicum regem Radasbonam venerunt atque ei inter caetera exenia cristallum mirae magnitudinis, auro gemmisque praeciosis ornatum, cum parte non modica salutiferae crucis obtulerunt; qui honorifice suscepti, et congrua responsione accepta, redierunt in sua. Vgl. E. DÜMMLER, Geschichte d. ostfränkischen Reichs ^{2}II, S. 337.

[83] 818: Annal. regni Francorum p. 149. 822: ebenda p. 159. 824: p. 165. (824, 825, 826). 825: THEGANI vita Hludowici c. 32: Mon. Germ. SS. II, p. 597. 826: Annal. regni Franc. p. 168. 845: Annal. Fuldenses auct. RUODOLFO: Mon. Germ. SS, I, p. 364. 852: ebenda p. 367. 866: ebenda p. 379.

Spaniens hinaus kam, so hatte er doch dort reichlich Gelegenheit, die westgotisch-arabische Kultur selbst kennen zu lernen[84]. Im Herbst 797 zieht dann wiederum ein fränkisches Heer nach Spanien, Barcelona unterwirft sich freiwillig, Huesca wird von Ludwig belagert[85]. Barcelona wird 801 endgültig erobert[86]. Nach wiederholten Kämpfen wird endlich 810 mit dem Emir El Hakem Abul Aas von Cordova ein Waffenstillstand abgeschlossen und 812 der Friede[87].

Für die Frage, inwieweit, abgesehen von den durch Zwischenhändler importierten Waren, direkt aus Mesopotamien Kunstwerke an den Hof Karls gelangen konnten, ist vor allem die Geschichte seiner Beziehungen zu dem Kalifen Harun al Raschid von Bedeutung. Schon zwischen Pippin und dem abassidischen Kalifen Almansur hatten freundschaftliche Beziehungen bestanden. Im J. 802 traf dann, so berichten die karolingischen Quellen, schon lange erwartet am Hoflager in Aachen der vor fünf Jahren an den Kalifen Harun gesandte Jude Isaak ein mit den Geschenken des Herrschers von Bagdad. Mehr aber als die praetiosa munera erregte der ungeheure Elefant Aufsehen — mira spectacula regno Francorum —; der Geograph Dicuil versäumt nicht, dies Wundertier in seiner Schrift de mensura orbis terrae ausdrücklich zu erwähnen[88].

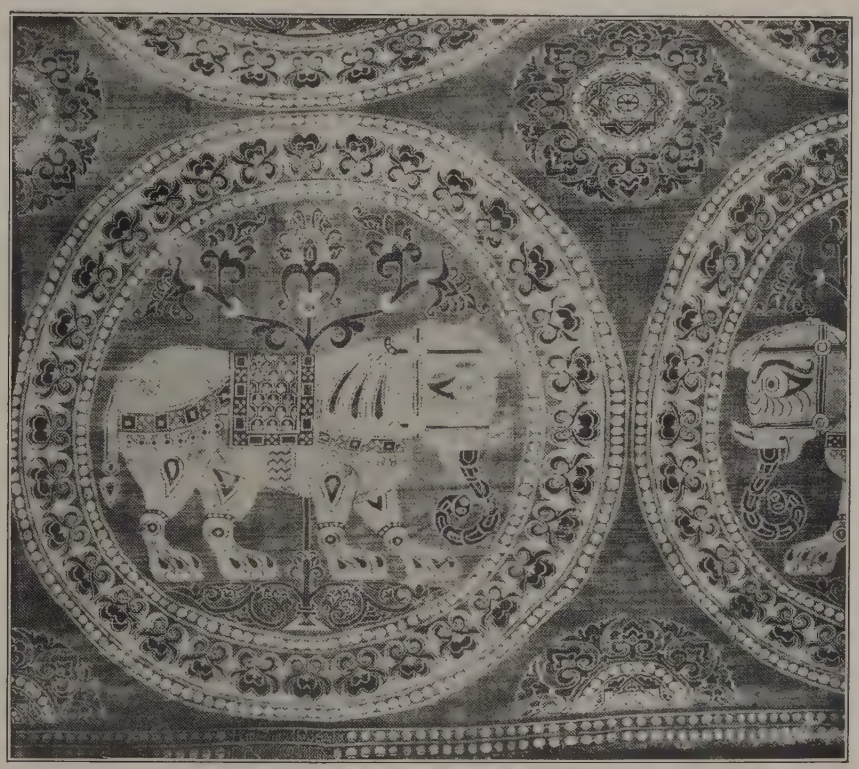


Fig. 473. Elefantenstoff aus dem Karlsschrein in Aachen.

[84] G. Richter, Ann. I, S. 64. — Abel-Simson I, S. 275. — Annales regni Francorum ed. Kurze (SS. rer. Germ., Hannover 1895, p. 48).

[85] Annales regni Francorum p. 100. — Abel-Simson II, S. 129.

[86] Annales regni Franc. p. 116. — G. Richter, Annalen I, S. 151.

[87] G. Richter, Annalen I, S. 188, 197. — Abel-Simson, Jahrbücher II, S. 492. Vgl. hierüber auch Georg Lokys, Die Kämpfe der Araber mit den Karolingern bis zum Tode Ludwigs II. Heidelb. Abhandl. zur mittl. u. neueren Gesch. XIII, Heidelberg 1906. Die Raubzüge der Araber an den italienischen Küsten, die Lokys weiter behandelt, können kaum engere Beziehungen gebracht haben, denn die Araber waren hier nicht gebend, sondern nehmend.

[88] Annal. regni Francorum ed. Kurze ad a. 801, 802 (SS. rer. Germ. p. 116, 117). — Isaac venit cum elefanto et ceteris muneribus quae a rege Persarum missa sunt, et Aquisgrani omnia imperatori Karolo detulit. 810: p. 131: . . . Ubi (i. e. in loco qui Lippeham vocatur) dum aliquot dies moraretur (scil. Karolus), elefans ille, quem ei Aaron rex Sarracenorum miserat, subita morte periit. Über die Geschichte dieser Gesandtschaft ausführlich Abel-Simson, Jahrbücher II, S. 232, 254. Mit dem Gesandten des Kalifen von Bagdad kam ein Sarrazene im Auftrage des Stadthalters Ibrahim Ibn Aghlab, der selbständig in Abbasija südlich von Kairouan residierte (darüber Weil, Gesch. d. Kalifen II, S. 153). Eine genauere Angabe über die Geschenke beim Poeta Saxo IV, v. 79: Jaffé, Bibl. rer. Germ. IV, p. 596. — P. v. Winterfeld, Mon. Germ. Poëtae IV. p. 48:

Hoc de longinquis elephas regionibus anno [802]
Primitus adductus, mira spectacula regno
Francorum. Dederat Persarum denique princeps
Hunc Aaron. . . .
Ac dignum duxit pre cunctis regibus ipsum
Temporis illius solum, cui munera larga
Praecipui causa transmittere vellet honoris.
Nam gemmas, aurum, vestes et aromata crebro,
Ac reliquas orientis opes direxerat illi,
Ascribique locum sanctum Hierosolimorum
Concessit propriae Caroli semper dicioni.

Als Erwiderung dieser Gesandtschaft hatte Karl seinerseits Radbert mit Gefolge nach Bagdad entsandt; erst 807 kam die Gesandtschaft zurück und brachte eine Fülle von kostbaren und kunstvollen Geschenken mit, seidene Mäntel, zwei schlanke, hohe messingene Leuchter, eine mechanische Wasseruhr und vor allem ein Lustzelt von außerordentlicher Größe und Schönheit, dessen Vorhänge und Seiten aus buntem Byssus gefertigt waren. In der Phantasie späterer Dichter wächst sich dies Zelt zu ungeheuerlichen Maßen aus, viel größer noch als das türkische Prachtzelt, das Prinz Eugen bei Peterwardein erbeutete. Man darf aber daraus schließen, welch gewaltigen Eindruck es auf die Zeitgenossen gemacht hatte[89]. Auf diesen zweimaligen Austausch beschränken sich aber die Verbindungen zwischen den beiden Reichen und ihren Residenzen — zu weit sind die Entfernungen, zu groß die zu überwindenden Schwierigkeiten: es dauert jedesmal vier Jahre, bis die ausgesandten Boten Karls wieder heimkehren. Daß die Gesandten wirklich am Hofe Karls erschienen, ist sicher, und die Geschenke werden von allzu vielen Autoren übereinstimmend beschrieben. Aber kamen sie wirklich vom Hofe Haruns? Die arabischen Historiker schweigen über die Expedition. Neuere Historiker haben selbst daran gezweifelt, daß Harun überhaupt von Karl und seinem fränkischen Reiche etwas wußte. Handelt es sich ausschließlich um Geschenke der nordafrikanischen Aghlabiten? Von wirklichen inneren Beziehungen zwischen dem Reich Karls des Großen und dem Kalifat von Bagdad kann jedenfalls nicht die Rede sein[90].

Am Hof der westfränkischen Herrscher tritt eine sichtliche äußere Zuneigung zu Byzanz und zu den griechischen Sitten, vor allem zu griechischem Zeremoniell und zu griechischer Tracht, erst unter Karl dem Kahlen nach dessen Rückkehr von der Kaiserkrönung im J. 876 ein. Die Annales Fuldenses berichten, wie der eitle Kaiser jetzt voll Verachtung auf die strengen Sitten der fränkischen Könige herabsah, wie er in der langen Dalmatika der byzantinischen Kaiser auftrat und sich mit fremdem Prunk schmückte. Der Schmerz und die Mißbilligung des Annalisten zeigen aber deutlich genug, daß dieser dem Osten entlehnte Brauch im Norden wenig Beifall und Billigung fand[91]. Das ist der allgemeine Hintergrund. Wir werden zu zeigen haben, wie auf diesem Boden in einzelnen Zentren nun stärker der orientalische Einfluß sich geltend macht und wie einzelne Gattungen von Kunstwerken als Träger östlicher Vorstellungen und Motive erscheinen.

---

[89] Einhardi vita Caroli c. 16: Inter vestes et aromata et ceteras orientalium terrarum opes ingentia illa dona direxit. Annales regni Francorum ed. Kurze (SS. rer. Germ.) p. 123: Legatus regis Persarum nomine Abdella cum monachis de Hierusalem, quorum nomina fuere Georgius et Felix . . . ad imperatorem pervenerunt munera deferentes, quae praedictus rex imperatori miserat, id est papilionem et tentoria atrii vario colore facta mirae magnitudinis et pulchritudinis. Erant enim omnia bissina, tam tentoria quam et funes eorum, diversis tincta coloribus. Fuerunt praeterea munera praefati regis pallia sirica multa et preciosa et odores atque unguenta et balsamum; necnon et horologium ex auricalco arte mechanica mirifice compositum, in quo duodecim horarum cursus ad clepsidram vertebatur, cum totidem aereis pilulis, quae ad completionem horarum decidebant et casu suo subiectum sibi cimbalum tinnire faciebant, additis in eodem eiusdem numeri equitibus, qui per duodecim fenestras completis horis exiebant et inpulsa egressionis suae totidem fenestras, quae prius erant apertae, claudebant; necnon et alia multa erant in ipso horologio, quae nunc enumerare longum est. Fuerunt praeterea inter praedicta munera candelabra duo ex auricalco mirae magnitudinis et proceritatis. Quae omnia Aquis palatio ad imperatorem delata sunt. Imperator legatum et monachos per aliquantum tempus secum retinens in Italiam direxit atque ibi eos tempus navigationis expectare iussit. Vgl. G. Richter, Annalen I, S. 172. — Abel-Simson, Jahrbücher II, S. 366 mit Angabe der weiteren Berichte. Eine übertreibende und bombastische Schilderung beim Poëta Saxo, De Gestis Caroli M. imp. lib. IV, v. 85, 208. Über die späteren Verhandlungen mit den Kalifen vgl. Abel-Simson II, S. 525.

[90] Neuerdings eingehend Barthold, Karl der Große und Harun al Raschid: Christjanskij Wostok I, 1912, S. 69. Referat von F. F. Schmidt i. Islam III, 1912, S. 411. Barthold erklärt die Nachrichten über die Gesandtschaft für sehr unglaubwürdig. Gegen ihn A. Wasiljew, Karl der Große und Harun al Raschid: Vizantijskij Vremennik XX, 1913, p. 63, der die Tatsache im vollen Umfang aufrecht erhalten will. Referat im Islam IV, 1913, S. 333.

[91] Annales Fuldenses ed. Kurze p. 86: Karolus rex de Italia in Galliam rediens, novos et insolitos habitus assumpsisse perhibetur; nam talari dalmatica indutus et baltheo desuper accinctus pendente usque ad pedes, necnon capite involuto serico velamine, ac diademate desuper imposito, dominicis festisque diebus ad aecclesiam procedere solebat. Omnem enim consuetudinem regum Francorum contempnens, Graecas glorias optimas arbitrabatur, et ut maiorem suae mentis elationem ostenderet, ablato regis nomine se Imperatorem et Augustum omnium regum eis mare consistentium appellare praecepit. Vgl. Dümmler, Das ostfränkische Reich ²II, S. 397, 403. Schon unter Ludwig dem Frommen war das höfische Zeremoniell übrigens etwas steifer geworden (der Kniefall ward eingeführt); vgl. Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Ludwig dem Frommen S. 263.

Noch einmal Germigny-des-Prés.

Die Kirche mirifici operis zu Germigny-des-Prés, der in ganz Neustrien kein ähnlicher Bau an die Seite gesetzt werden konnte, war oben in ihrer Stuckdekoration ausführlich behandelt worden (S. 54—58, Fig. 37—43). Die Frage, woher diese Dekoration stammte, in welchen Kunstkreis der ganze Bau mit seiner Ausstattung gehört, war aber dort nur gestreift. Sie kann auch hier nicht in der vollen Ausführlichkeit behandelt werden, an anderer Stelle habe ich darüber eingehend gehandelt*; nur das Wichtigste, was in diesen Zusammenhang einer Würdigung der immanenten Kräfte in der karolingischen Kunst gehört, sei hier zusammengefaßt. Das kleine Bauwerk spielt in der monumentalen Kunst der karolingischen Zeit eine solche Rolle, weil dieser sicher datierte Bau der einzige nördlich der Alpen ist, der seinen Schmuck in Stuck und Mosaiktechnik noch bewahrt hat.

Die Persönlichkeit des Erbauers selbst weist uns den Weg. Der Gründer der Kirche, der Bischof Theodulf von Orléans, ist ein geborener Westgote[1], der in Spanien zu Hause war und nun eine Brücke zu der westgotischen Kunst und über diese zu der arabischen schlägt. Ausdrücklich nennt Theodulf das reiche Cordova, die Stadt der Städte, die dem Kaiser ihre Reichtümer spenden soll[2], und man muß sich in diesem Zusammenhang klar machen, welche Bedeutung Cordova damals im Abendland hat als die Stadt[3], die nach Größe, Einwohnerzahl und Glanz alle übrigen Städte des Abendlandes nördlich der Alpen überstrahlte, mit sagenhaften Monumenten geschmückt, die Heimatstätte der wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen der Araber, von der diese auf das ganze Abendland übergehen[4]. Durch die Persönlichkeit Abdehramans, des ersten Emirs der Stadt, der das neue maurische Reich schafft, ist schon die Brücke zu dem Osten gegeben. Er ist ein Flüchtling aus dem Hause der Omajaden, der nach dem Untergang seines Geschlechts in Damaskus nun eine neue Dynastie im Westen errichtet.

Es ist hier nicht der Platz, auszuführen, wie der Bautypus von Germigny sich wie selbstverständlich eingliedert in die Gruppe jener auf spanischem Boden liegenden Bauten des 6. bis 10. Jh., die in ihrer größeren Zahl als westgotisch bezeichnet werden. In der spanischen Kunstgeschichte hat in den letzten Jahrzehnten eine nicht in allen Fällen ganz begreifliche Zweifelsucht an den frühen Daten dieser Bauten platzgegriffen. Wenn man den Bauwerken von Rom und Ravenna, von Mailand und Cividale ihre frühe Entstehungszeit läßt, wenn man die Baptisterien und Krypten von Poitiers, Venasque, Grenoble und Jouarre der merowingischen Zeit zuweist, liegt kein innerer Grund vor, diese auf spanischem Boden liegenden

---

* In dem Aufsatz im Jahrbuch d. Kunsthistor. Instituts d. k. k. Zentralkommission f. d. Denkmalpflege (vgl. oben S. 676).

[1] Als Goten bezeichnet er sich selbst. Vgl. Ebert, Kleine Beiträge z. Gesch. d. karol. Literatur: Berichte d. Kgl. Sächs. Gesellschaft d. Wissenschaften II, 1878, S. 95. — Ders., Literatur d. Abendlandes i. Mittelalter II, S. 70. Nicht unwichtig ist hier, daß auch die beiden Theodulfbibeln (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 9380 und Cathedrale von Puy) den spanischen Typus zeigen, die eine bringt den ordo des Codex Toletanus, die andere den der Bibel von Alcalà. L. Delisle, Les bibles de Théodulfe: Bibl. de l'éc. d. chartes XL, 1879. — (S. Berger, Histoire de la Vulgate p. 145.) — Manitius, Gesch. d. latein. Literatur d. Mittelalters I, S. 538. — Ch. Cuissard, Théodulfe évêque d'Orléans, Orléans 1892, p. 42.

[2] Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 484, v. 43. Vgl. K. Liersch, Gedichte Theodulfs, Bischofs von Orléans, S. 35.

[3] Vgl. hierzu Aug. Müller, Der Islam im Morgen- und Abendland, Berlin 1885, II, 507. — G. T. Rivoira, Architettura musulmana, sue origini e suo sviluppo, Mailand 1914, p. 280, 326, 340. — Courajod, Leçons I, p. 241: L'élément arabe. Weiteres in dem Artikel Cordova in der Encyclopédie de l'Islam.

[4] Vgl. hierzu vor allem: Dozy, Histoire des musulmans d'Espagne I, p. 298. — Franc. Cordera, Narbona, Gerona y Barcelona bajo la dominación musulmana: Anuari des Institut d'Estudis Catalans MCMIX-X. — Ed. Saavedra, Estudis sobre la invasion de los Arabes en España, Madrid 1892. — Über die Ausdehnung des arabischen Einflusses in Südfrankreich vgl. Reinaud, Invasions des Sarrazins en France pendant le 8e, 9e et 10e siècles d'après les auteurs chrétiens et mahométans, Paris 1836. — H. Zotenberg, Invasions der Visigoths et des Arabes en France: Extr. a. d. Hist. gén. de Languedoc II, Toulouse 1876.

Kirchen durchweg einer späteren Periode zuzusprechen. Vor allem ist es San Pedro de Nave[5] unweit Zamora, in seiner reichen dekorativen Ausgestaltung eines der merkwürdigsten Baudenkmäler des frühen Mittelalters im Abendlande überhaupt, das eine unmittelbare Parallele darstellt, dann aber die Kirche El Cristo de la Luz in Toledo, freilich in der Gestalt, in der wir sie uns rekonstruiert vorstellen müssen, vor dem Umbau in der Zeit der arabischen Herrschaft[6]. Und das weist wieder auf den maurischen Kunstkreis hin.

Daß der Typus von Germigny unmittelbar aus diesem westgotisch-spanischen Kunstkreis stammt, ist ohne Zweifel. Lampérez y Romea hat deshalb den französischen Bau auch in diesem Zusammenhang in seine Geschichte der spanischen Architektur des Mittelalters eingeordnet[7]. Darüber hinaus weist der Typus selbst nach dem Osten. Es ist ein in der Architektur des orientalischen Kunstkreises wiederholt auftretender Typus, der hier zugrunde liegt[8], auch abgesehen von der in ihrer Entstehungszeit sehr unsicheren Patriarchatskirche zu Etschmiadzin[9]. Mit größerem Recht könnte man vielleicht auf die Kirche zu Bana im Bezirk Olti hinweisen, deren Gründung in das Ende des 9. oder Anfang des 10. Jh. zurückgeht. Geht man hier noch weiter zurück, sucht man eine Vereinfachung dieses Typus, so ergibt sich, daß ebenso wie der Grundgedanke von Santa Costanza in Rom und den Rundbauten mit freiem Stützenkranz schon in nuce im Pantheon enthalten ist, hier der vereinfachte Gedanke von Germigny bereits im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna lebt; und daß diese einfache Form des griechischen Kreuzes mit den tonnengewölbten Armen und der überhöhten Kuppel auch nach dem Norden übergegangen ist, zeigt die verfallene Kirche Sta. Maria de Melque in Toledo[10] wie der noch wohlerhaltene Bau von Heiligkreuz bei Trier[11]. Der entwickelte Grundriß und Aufbau von Germigny mit den durchkreuzten Tonnen, der überhöhten Mittelkuppel, mit den an die Kreuzarme sich anschließenden Apsiden findet dann wieder eine merkwürdige Parallele auf italienischem Boden in dem Bau von San Satiro zu Mailand[12].

Daß der entwickelte Typus in jenem östlichen Kunstkreis bis nach Armenien hin seine Ausbildung gefunden, dort allein scheinbar eine wirkliche Schule geschaffen hat, ist wohl nicht zu bezweifeln. Aber ist auch der Urtypus aus dem Osten gekommen? Es liegt kein zwingender Grund zu solcher Annahme vor. Wir können im Gegenteil diese einfache Kreuzform wieder auf römische Parallelen stützen. So hätten wir scheinbar die gleiche Erscheinung wie in Aachen: eine architektonische Form, die auf italischem Boden ihre früheste Manifestation gefunden hat, wandert nach dem Osten, findet dort ihre reiche Ausgestaltung und komplizierte Gliederung, und kehrt dann auf diesem Umwege wieder in das Abendland zurück.

---

[5] Manuel Gómez Moreno, San Pedro de Nave, iglesia visigoda: Boletin de la sociedad Castellana de Excursiones 1906, mai. Aufnahme i. d. Monumentos Arquitectónicos de España. — Lampérez y Romea, Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media I, p. 157. — Haupt, Die älteste Kunst der Germanen S. 191. — Ders., Westgotische Baukunst in Spanien: Zs. f. Gesch. d. Architektur IV, S. 222.

[6] Vgl. die Aufnahmen von José Amador de los Rios i. d. Monumentos Arquitectónicos de España.

[7] Schon ausgeführt von Lampérez y Romea, Sobre algunas posibles influencias de la Arquitectura cristiano-española de la Edad Media en la francesa: Revue hispanique XVI, 1907, wieder aufgenommen in sein großes Werk I, p. 180.

[8] Es ist der Typus $\alpha\,\beta\,\delta$ bei Dieulafoy, Gesch. der Kunst in Spanien S. 8. Zur Verbreitung und zur Differenzierung dieses Typus vgl. W. Bachmann, Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan, Leipzig 1913, S. 48 ff., Taf. 28. — J. Mourier, L'art au Caucase, Brüssel 1912, p. 25 ff; 101. Über den Grundtypus neuerdings eingehend Manfred Bühlmann, Die Entstehung der Kreuzkuppelkirche. Beiheft 10 d. Zs. f. Gesch. d. Architektur, Heidelberg 1914.

[9] Die Entstehung einer ersten Kirche im 5. Jh. unter Vahan Mamikonean i. J. 483 wird in den armenischen Quellen berichtet (Lazar Pharpetzi bei Langlois, Coll. des historiens de l'Arménie II p. 352), der Bau wird durch den Katholikos Komitas (617—625) wiederhergestellt, aber was steht noch von dieser älteren Anlage? Die Daten sprechen für einen Erneuerungsbau im 17. Jh.: 1629 wird die Kuppel, 1658 der Portikus, 1682 werden die Kuppeltürmchen ausgeführt. Vgl. Lynch, Armenia I, p. 265. Vahan Vardapet Bastainean, Beschreibung der Mutterkirche der Armenier, Etschmiadzin 1877 (russ.). — G. T. Rivoira, Architettura musulmana p. 201. Die Kirche zu Bana ist nach der Geschichte der Bagratiden durch Ardannasses, den König von Georgien (881—923), gegründet. Abb. nach den Aufnahmen der Kais. archäol. Gesellschaft i. Moskau bei Mourier a. a. O. p. 40.

[10] Lampérez y Romea, a. a. O. I, p. 216.

[11] W. Effmann, Heiligkreuz u. Pfalzel, Beiträge zur Baugeschichte Triers, Freiburg 1890, S. 25. — R. Cattaneo, L'architettura in Italia dal secolo V. al mille p. 216. — de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque Romane p. 178.

[12] Rivoira, Le origini dell'architettura lombarda I, p. 274. — Dehio u. v. Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes I, Taf. 13.

Von der größten Bedeutung sind aber in dem Schmuck der Apsis die Dekorationen der beiden Arkadenreihen in der Apsis (vgl. oben S. 56 Fig. 41). Sie geben zweimal das Baummotiv in ganz verschiedenen Techniken und verschiedener stilistischer Ausprägung. In den unteren Arkaden ist es, in Stuck ausgeführt, das Motiv eines großen, aufsteigenden Baumes: von dem Mittelstamm entfalten sich zur Seite fächerartig je sieben Palmenzweige. In den unteren Zwickeln treten dazu Volutenranken (Fig. 474). Neben dieser plastischen Dekoration stehen im oberen Triforium Mosaikfelder, 1,20 m hoch und 60 cm breit, die

Fig. 474. Stuckrelief im Chor von Germigny-des-Prés.

Fig. 475. Mosaik im Chor von Germigny-des-Prés.

eine aufsteigende Pflanze in ganz anderer Stilisierung zeigen (Fig. 475). Aus einem durch Schuppen gegliederten breiten Stil erhebt sich, den ganzen oberen, im Hufeisen geschlossenen Raum füllend, eine schöne sich öffnende Blüte, die aus mehrfach übereinandergezogenen Kelchen sich loslöst. Je zwei Ranken zur Seite münden wieder in Blüten. Der Grund ist ein fahles Gold, die Ranken und die Einfassung der Blätter werden durch ein scharfes und leuchtendes Gelb gegeben. Die Keimblätter der Blüte sind purpurfarben, dazu herrscht ein tiefes Kobaltblau und ein helleres Blaugrün. Die unteren Blüten sind nur rot und goldgelb gehalten.

Ersichtlich handelt es sich hier um zwei ganz verschiedene Motive. Die erste, in Stuck ausgeführte Dekoration geht auf den mehr naturalistisch gehaltenen, mit deutlichen Fächern versehenen Palmenbaum

zurück, wie er in der Kunst des östlichen Kreises ebenso herrscht wie in der des abendländisch-hellenistisch-römischen in Italien und des provinzialrömisch-orientalisierenden in Gallien und Spanien. Da die Palme kein im Norden heimischer Baum ist, so ist natürlich auch dieses Motiv eingeführt, aber es ist längst eingebürgert.

Bei dem zweiten Motiv aber handelt es sich viel ersichtlicher um ein orientalisches Motiv. Es ist der Lebensbaum, der heilige Baum, der wohl in der altägyptischen Kunst zuerst ausgebildet wird, dann seinen Weg über Mesopotamien in die alt- und neupersische und nordafrikanische Kunst nimmt, und der von dort in vielen Verästelungen in das Abendland übergeht[13]. Wenn dieser Baum auf diesem langen Wege noch vielfache Veränderungen erfahren hat, wenn das zugrunde liegende Motiv des Palmenstammes und der lothosähnlichen Blüte vergessen ist, wenn er oft einfach in die arabische Arabeske einmündet, so ist doch gerade hier in Germigny die Brücke zu dem ältesten orientalischen Vorbild ganz unverkennbar. Man könnte direkt das Vorbild der assyrischen Steinskulptur von Nimrud daneben stellen[14]. Es sind noch dieselben Grundformen, die hier herrschen. Diese strenge Form hält sich vor allem im Orient lange lebendig — als eine deutliche Ableitung von jenem assyrischen Urtypus erscheinen die Lebensbäume auf sassanidischen Denkmälern, so auf den Kapitälen aus Bisutun und von dem Bogen des Chosroes Parwiz in Taki-Bostan[15].

An die Kopie einer persischen Miniatur haben Kraus und Courajod bei dieser Dekoration von Germigny gedacht[16]. Es ist vielleicht bei unserer mangelnden Kenntnis so früher persischer Miniaturen nicht möglich, hier die Brücke zu schlagen, aber man kann auf andere Verbindungsglieder hinweisen. Da ist etwa im Schatz von St. Maurice in Agaune ein Gefäß, das von der Tradition als ein Geschenk Harun al Raschids an Karl den Großen und eine Stiftung des Kaisers an die Abtei bezeichnet wird, und das auf seinen emaillierten Flächen, die wohl sicher sassanidischer Herkunft sind, solche Lebensbäume zeigt[17] (Fig. 476). Die Übertragung konnte durch orientalische Stoffe erfolgen, die ja zumal unter Karl dem Großen in großer Zahl in das Frankenreich kamen; hier bildet das Motiv des Lebensbaumes gewöhnlich die Mittelachse der Medaillonkomposition[18]. Man kann aber auch hinweisen auf die sehr merkwürdigen Mosaiken, die sich in Cordova in der großen Moschee befinden, dort freilich an dem Mihrab, der in dem neuen Teil der Mezquita erst am Ende des 10. Jh. errichtet ist (Fig. 477). Wir wissen aber, daß solche Mosaikdekorationen sich schon im alten Teil befanden, und daß schon Abdehraman byzantinische Mosaikarbeiter für den Schmuck seines Wunderbaues herangezogen hatte[19]. Neben diesen Mosaiken lebt das Baummotiv doch auch in den Stuckverzierungen am Fuße des Mihrab lebendig fort. Wie könnte besser als auf dem Wege über Cordova durch den Westgoten Theodulf dies persische Motiv hier nach Germigny gelangt sein?

---

[13] Die Literatur über den Lebensbaum bei SCHRADER, Die Keilinschriften und das Alte Testament [3] S. 533. Am übersichtlichsten sind die Anfänge des Lebensbaumes dargestellt bei F. v. LUSCHAN, Entstehung und Herkunft der jonischen Säule (Der alte Orient XIII, Heft 4), Leipzig 1912. — The sacred tree bei DALTON, Byzantine art and archaeology p. 699.

[14] Nach A. H. LAYARD, Ninive, I, pl. 7. — F. v. LUSCHAN a. a. O. S. 25.

[15] Aufnahmen bei FLANDIN et COSTE, Voyage en Perse I, pl. 17[bis]. — DIEULAFOY, L'art antique de la Perse V, p. 97. — Eingehende Würdigung bei AL. RIEGL, Stilfragen S. 298, 299 u. bei STRZYGOWSKI, Mschatta: Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXV, S. 354, 356.

[16] Schon KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst II, S. 154, ebenso COURAJOD, Leçons I, 41 hatten auf die Kopie einer persischen Miniatur geschlossen. Ähnlich auch MARQUET DE VASSELOT bei MICHEL, Hist. de l'art I, II, p. 893 (der die Grundformen der Blüten in dem Mosaik, leider nur diese, abbildet). WALTER SCHULZ, Die persisch-islamische Miniaturmalerei, 2 Bde., Leipzig 1914 kennt keine einzige verwandte Miniatur, die hier in Betracht kommen könnte. Von der sassanidischen Miniaturmalerei — wenn eine solche bestanden hat — haben wir überhaupt keine Vorstellung.

[17] Abb. bei E. AUBERT, Trésor de l'abbaye de St. Maurice, Paris 1872, p. 159, pl. XXI, XXII, — MARIUS BESSON, Antiquités du Valais, Freiburg 1910, pl. XIV.

[18] STRZYGOWSKI, Seidenstoffe aus Ägypten: Jahrbücher d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXIV, 1903, S. 147, 160. — Eine ganze Reihe von Proben bei v. FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei: I, S. 44, Abb. 45, 59, 105, 107. Man darf auf heute noch in abendländischen Schatzkammern befindliche sassanidische Stoffe hinweisen, wie die in den Kirchen zu St. Kunibert und St. Ursula zu Köln aufbewahrten Stoffe.

[19] Abb. farbig in den Monumentos arquitectónicos de España Cordoba (danach oben Figur). Es sind sieben Bögen, darunter zwei (3 u. 5) mit unsymmetrisch aufsteigenden Ranken gefüllt. Auf die Ähnlichkeit zwischen den Mosaiken in Germigny und Cordova hatte schon DIEULAFOY, Gesch. d. Kunst in Spanien S. 100 hingewiesen.

[20] Im allgemeinen vgl. DALTON, Byzantine art and archaeology p. 151.

Braucht man besonders zu sagen, daß der Stuck als die führende Technik der Innendekoration im östlichen Kunstkreis heimisch war? Auf die Kunst der alten Reiche möchte ich gar nicht zurückgreifen. Am Beginn der neuen Zeit lebt diese Vorliebe für den Stuck etwa in Kasr Firaun in Petra[21]; wir finden sie dann in dem Schmuck der älteren el-Hadra-Kirche in dem syrischen Kloster der sketischen Wüste, wo die Wände des Haikal einen überreichen Dekor in Stuck aufweisen, Einfassung der Bogen, laufende Friese, Palmettenranken, die aus Vasen aufsteigen, endlich selbständige viereckige Felder, gefüllt mit baumähnlichen Bildungen[22], vor allem geben uns die Moscheen von Kairo Beispiele. Als „ältestes Kompositionsschema einer islamischen Wanddekoration größeren Stiles" steht da die Azhar-Moschee; dann aber gibt uns die Moschee Ibn Tulun zu Kairo ein datiertes (879) klassisches Beispiel dieser Art der Dekoration[23].

Ganz außerordentlich ist der Reichtum und die Fülle von Stuckdekorationen aus Mesopotamien, aus den spätsassanidischen, den ältesten islamischen Bauten, die zumal die Aufdeckungen und Grabungen der letzten Jahre zutage gefördert haben[24]. Makam Ali am Fugserat stammt aus dem 10. Jh., aus dem 10. Jh. auch der Palast in Sedrasa in Algier, dessen Stuckverzierungen die Nachahmungen textiler Muster zeigen[25], von der

Fig. 476. Emailplatte auf einem Gefäß in St. Maurice d'Agaune.

[21] Heinrich Kohl, Kasr Firaun in Petra: Wissenschaftliche Veröffentlichung der deutschen Orient-Gesellschaft XIII, Leipzig 1913.

[22] I. Strzygowski, der Schmuck der älteren el-Hadra-Kirche im syrischen Kloster der sketischen Wüste: Oriens christianus I, 1901, S. 371. Der Grundriß bei Butler, The ancient coptic churches of Egypt I, p. 321. Eingehend über die Ornamentik neuerdings S. Flury, Die Gipsornamente des Dēr es-Sūrjāni: Islam VI, 1915, S. 71. Dazu E. Herzfeld ebenda VI, S. 210. — Neue vortreffliche Aufnahmen bei Johann Georg Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens, Leipzig 1914, Abb. 63—75.

[23] Über die Azharmoschee eingehend Samuel Flury, Die Ornamente der Hakim- und Azharmoschee zu Kairo, Heidelberg 1912, Taf. XI. Über die Tulunmoschee Franz Pascha, Baukunst des Islam [2] S. 10. — H. Saladin, Manuel d'art musulman. I, L'architecture p. 82. — Vincenzo Faga, Arte Araba, Rom 1909, p. 74. — Rivoira, Architettura musulmana p. 140. Die Frage, woher diese Dekoration an der Moschee des Ibn Tulun stammt, lasse ich hier außer acht. Die Debatte Strzygowski-Herzfeld ist noch lange nicht geschlossen. Vgl. hierzu die Bemerkungen von E. Herzfeld in dem Islam II, 1911, S. 411. Über das Mißverständnis in bezug auf den Baumeister vgl. C. H. Becker ebenda S. 396. Den Versuch, eine Grammatik der Ornamentik der Tulunmoschee zu geben, hatte schon E. Herzfeld, Die Genesis der islamischen Kunst u. d. Mschattaproblem: Islam I, 1910, S. 36 gemacht, freilich nicht ohne Widerspruch zu finden. S. Flury, Samarra und die Ornamentik der Moschee des Ibn Ṭūlūn: Islam IV, 1913, S. 421 hatte zuletzt die Tulunidenornamentik durchaus als von Samarra abhängig erklärt. Vgl. weiter über den Stuck in der islamischen Architektur im allg. Sarre, Makam Ali am Euphrat, ein islamisches Baudenkmal d. 10. Jh.: Jahrbuch d. Preuß. Kunstsamml. XXIX, 1908, S. 63. — Ders., Erzeugnisse islamischer Kunst. II. Seldschukische Kleinkunst, Leipzig 1909, S. 21.

[24] Fr. Sarre hatte schon 1906 in der Kunsthistorischen Gesellschaft in Berlin Stuckreliefs vorgelegt (von ihm für das Kaiser-Friedrich-Museum erworben), die er dem spätsassanidischen Kunstkreise des 6.—7. Jh. zuschrieb (SB. der Kunsthistor. Gesellschaft zu Berlin II, 1906, S. 12). Über die Verwendung in spätsassanidischen Bauten vgl. I. de Morgan, Mission scientifique en Perse, Paris, 1897, IV, I, pl. 61, 62. Vor allem haben die Ausgrabungen von Herzfeld in Samarra ein überreiches Material zutage gefördert, das noch nicht die erschöpfende Bearbeitung gefunden hat (eine erste Notiz bei E. Herzfeld, Samarra. Aufnahmen u. Untersuchungen z. islamischen Archäologie, Berlin 1907, S. 13. Dann ders., Erster vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen von Samarra, herausgeg. v. d. Generalverw. d. Kgl. Museen, Berlin 1912. — Ders., Die deutschen Ausgrabungen in Samarra: Illustrierte Zeitung 1912, Nr. 3608 m. Abb.).

[25] E. Kühnel, Palastanlagen im islamischen Abendlande: Monatshefte f. Kunstwissenschaft II, 1909, S. 530. — Saladin, Manuel I, L'architecture p. 214.

Wende des 10. Jh. die Kalaa der Beni-Hámmad in der Provinz Constantine[26], die, 1007 gegründet, schon um das J. 1090 aufgegeben ist, und aus derselben Zeit die Ornamente der Hakim-Moschee in Kairo[27]. Und Stuck ist im weitesten Maße zur Verwendung gekommen bei dem Erweiterungsbau der Moschee zu Cordova unter El Hakem II. (961—976), vor allem am Mihrab nuevo. Von der Rolle, die der Stuck in den folgenden Jahrhunderten in dem östlichen Kunstkreis spielt, ganz zu schweigen[28].

Aber der Stuck der islamischen Kunst zeigt in der Art der Anwendung doch einen ganz anderen Charakter: er ist mit Vorliebe in flacherem Relief, gleichsam nur in zwei Ebenen verwandt und über größere Flächen ausgedehnt. Der Vergleich der Dekorationen von Germigny mit dem Stuck von Cordova zeigt gerade bei der Verwendung des gleichen Motivs die innere Verschiedenheit. Viel näher liegt der Vergleich mit Cividale, Brescia, Disentis (vgl. über diese Gruppe ausführlich oben S. 50), wozu jetzt noch nach den jüngsten Aufdeckungen die karolingische St.-Benedikt-Kirche in Mals kommt[29], deren Ornamente in manchen Motiven so auffällige Verwandtschaft mit Cividale zeigen. Jedenfalls stehen die rahmen-

Fig. 477. Mosaiken aus der Moschee in Cordova.

artigen Einfassungen und die derben und saftigen Profile jener dem Südalpengebiet angehörenden Gruppe den Stuckdekorationen von Germigny weit näher als die flachen Friese der islamischen Bauten.

---

[26] Gén. L. DE BEYLIÉ, La Kalaa des Beni-Hámmad, une capitale berbère de l'Afrique du Nord au XI[e] siècle, Paris 1909, p. 56. Um 1007 gegründet von Hammad, in dieser Zeit Hauptstadt des mittleren Mogreb, 1090 aufgegeben.

[27] S. FLURY, Die Ornamente der Hakim- und Asharmoschee, Heidelberg 1912, Taf. VI u. VII. Entstanden um 1003.

[28] Vgl. hierüber Manuel d'art musulman I. H. SALADIN, L'architecture p. 101, 125, 129, 135, 150, 286 ff. II. G. MIGEON, Les arts plastiques et industriels p. a. 61. — RIVOIRA, Architettura musulmana p. 184. — W. et G. MARÇAIS, Les monuments arabes de Tlemcen, Paris 1903, p. 248. — Der Bau von Mashhad ʿAlī bei Aleppo ist durch den Fund der Bauinschrift durch E. HERZFELD (Islam V, 1914, S. 358) als ein Bau erst aus d. J. d. H. 589 erwiesen. Über die Verwendung des Stucks in Mittelasien, zumal in Ostturkestan, vgl. die Arbeiten von M. A. STEIN, LE COQ, GRÜNWEDEL.

[29] JOSEF GARBER, Die karolingische St.-Benedikt-Kirche in Mals, Innsbruck 1915 (SA. a. d. Zs. d. Ferdinandeums LIX), S. 41. Auf die Frage der Einordnung der Dekorationen von Cividale, die durch STRZYGOWSKI, Das orientalische Italien: Monatshefte f. Kunstwissenschaft I, S. 25, erneut angeregt ist, möchte ich hier nicht eingehen. Cividale steht nicht mehr allein für uns da. Wie sich die Bogenzinne und die laufende Ranke in Mals wiederholten, so die großen Figuren in

Die große Mosaikdarstellung, die die Hauptapsis der Kirche füllt (Taf. XLII farbig), ist wegen ihrer Darstellung, wegen des ausgeprägten Stiles der Figuren und in der farbigen Ausführung ein kunstgeschichtlich gleich wichtiges Monument, als völlig erhaltenes karolingisches Mosaik nördlich der Alpen zudem ein Denkmal von einzigartiger Bedeutung. Dargestellt ist die Bundeslade, von zwei großen Cherubim bewacht. Der Grund ist im Inneren tiefblau, mit goldenen Sternen besetzt, dann folgt ein breites goldenes Band, nach außen (um den Rand der Apsis) wieder ein blauer Bortstreifen mit der Inschrift in weißen Kapitalen. Nach vorn, an den Triumphbogen angelehnt, ein breites ziegelrotes Band, mit goldenen Sternen besetzt. Die Bundeslade steht in der Mitte auf dem Boden auf einem viereckigen Unterbau. Die Lade selbst stellt eine längliche Truhe dar, mit Gold überzogen, die Seitenflächen in einzelne rechteckige Felder symmetrisch aufgeteilt. Die Beschreibung ist ganz dem 25. Kapitel des Exodus entnommen[30]. Zur Seite laufen vergoldete

Fig. 478. Mosaik im Chor von Germigny-des-Prés vor der Restauration (nach Lisch).

Disentis. Es handelt sich hier nicht um ein alleinstehendes Denkmal, sondern um eine ganze Gruppe von Bauten, die sich in die Entwicklung der an der Grenze nach dem östlichen Kunstkreis gelegenen nordostitalienischen Kunst ohne Zwang einfügt.

[30] 2. Mos. 25, V. 10—21: Machet eine Lade von Akazienholz; dritthalb Ellen soll die Länge sein, anderthalb Ellen die Breite und anderthalb Ellen die Höhe. Und sollst sie mit feinem Golde überziehen, inwendig und auswendig; und mache einen güldenen Kranz oben umher .... Und mache Stangen von Akazienholz und überzeuch sie mit Golde, und stecke sie in die Ringe an der Lade Seiten, daß man sie dabei trage .... Du sollst auch einen Gnadenstuhl machen von feinem Golde; dritthalb Ellen soll seine Länge sein und anderthalb Ellen seine Breite. Und sollst zween Cherubim machen von getriebenem Golde zu beiden Enden des Gnadenstuhles, .. und die Cherubim sollen ihre Flügel ausbreiten oben überher, daß sie mit den Flügeln den Gnadenstuhl bedecken, und eines jeglichen Ansicht gegen dem anderen stehe; und ihre Antlitze sollen auf den Gnadenstuhl sehen.

Stangen, die die Lade selbst tragen. Auf der oberen Platte stehen zwei vergoldete Engelsgestalten, die die Bewegung der beiden großen Engel wiederholen. Sie tragen ein langes, bis auf die Füße fallendes Gewand, wenden sich mit lebhafter Bewegung nach innen und scheinen in den beiden nach unten ausgestreckten Händen gemeinschaftlich etwas Unsichtbares zu halten. Nach der Beschreibung des Exodus stehen die beiden vergoldeten Cherubim zu beiden Enden des „Gnadenstuhles". Die Darstellung ist im übrigen auch hier ganz nach dem Text der Vulgata gewählt. Die Engel breiten ihre Flügel oben über die Lade, so daß sie den Gnadenstuhl bedecken. Ihre Gesichter sind einander zugewendet und der Blick auf den Gnadenstuhl selbst gekehrt. Ein langer Mantelzipfel flattert von der Schulter nach außen. Die obere Fläche der Bundeslade zeigt noch Spuren einer weiteren Darstellung; möglich, daß hier dem Gnadenstuhl auch eine sichtliche Form gegeben war. Über den vorderen Rand scheint eine Doppellinie sich hinüber zu ziehen: frühere Beschreibungen haben hier die Gesetzestafeln zu sehen geglaubt, von denen aber keine bestimmten Umrisse zu entdecken sind. Von der Plattform, auf der die Bundeslade steht, gehen nun zur Seite zwei naturalistisch dargestellte Ströme oder Bäche aus, die mit einer leichten Windung der unteren Kontur der Kuppel folgen. Sie verschwinden unter den Gewandzipfeln der großen Engel.

Diese großen Engel, die am äußeren Rand der Darstellung nach dem Eingang der Kuppel zugewendet stehen, füllen die ganze Breite des Triumphbogens aus. Für das Auge, das vom Westeingang her die Hauptapsis trifft, dominieren die beiden mächtigen Gestalten noch mehr: gerade der Umstand, daß die Figuren sich nach innen krümmen müssen, erhöht den Eindruck des Riesenhaften[31] (Fig. 478). Die Füße berühren fast den unteren Rand, während die erhobenen und ausgebreiteten Flügel sich mit den äußeren Federn kreuzen. Beide Engel tragen ein kompliziertes Gewand, das in seinem Aufbau nicht ganz verständlich erscheint. Der Mosaizist hat die Vorlage nicht völlig zu erfassen vermocht. Man kann nur an eine lange Ärmelalba denken. Der Engel zur Rechten trägt eine breite, zweifarbige Schärpe, die an das um den Leib geschlungene Ende der Toga erinnert, während bei dem Engel zur Linken deutlich nur der breite obere Streifen angedeutet scheint. Man kann hier nicht wohl an das typische Gewand der byzantinischen Engel, die Chlamys mit dem Tablion, denken. Die flatternden Gewandzipfel können nur auf ein zweites Obergewand weisen, das in der Art eines breiten Schals um den Nacken geschlungen sein muß. Das Gewand selbst ist aber über den Schultern nicht sichtbar. Bei dem Engel zur Linken läuft dieser Zipfel deutlich über den rechten Unterarm und erscheint hier wie ein verlängerter Ärmel. Auch die breiten Borten, die die Gewandung aufteilen, sind nicht ganz klar; es würde jedenfalls unmöglich sein, hiernach ein Schnittmuster dieses Gewandes zu geben. Die Farbe des Stoffes ist weißlich-grün mit einem Stich ins Violette, die Lichter sind weiß aufgesetzt. Die Borten sind in einem hellen Ziegelrot gehalten. Die Fleischteile stehen daneben in ihrer natürlichen Farbe. Die Schatten um Kinn, Wangen und in den Augenhöhlen sind grünlich, während sonst die Zeichnung in den Fleischteilen, zumal bei den Händen, in Hellrot gegeben ist. Die Haare sind schwarz, von einer roten Umrißlinie eingefaßt, mit weißen Lichtern; durch eine jede der Haarwellen zieht sich ein breites, weißes Stirnband. In den Flügeln wechseln drei Schichten von schwarzen, grüngrauen und wiederum schwarzen Federn; die Flügelränder sind mit Gold gehöht. Golden ist auch der breite, wiederum schwarz geränderte Nimbus um das Haupt der beiden Cherubim. Zwischen diesen beiden Nimben erscheint eine grünblaue, goldgesternte Fläche, die wieder einen Rand von Tiefblau und von Gold nach unten erhält. Aus ihr ragt gerade zwischen zweien der ausgestreckten Flügel und über die Bundeslade hinweg die ausgestreckte Hand Gottes herunter.

Die beiden großen Figuren zeigen die lebhafteste Bewegung. Sie scheinen von der Bundeslade heftig wegzustreben und sich doch mit dem ganzen Oberkörper und mit den Köpfen ihr wieder zuzuwenden. Die beiden Arme sind in lebhaftester Gestikulation nach der Mitte hin erhoben, die äußere Hand, jedesmal mit einer Geste des Erstaunens geöffnet, vor der Brust erhoben, die innere Hand auf die Bundeslade weisend. Durch nichts kann der Ausdruck des Hinzeigens verbunden mit einer heiligen Scheu stärker und eindrucksvoller wiedergegeben werden als durch diese Bewegung.

---

[31] Das zeigt auch die wiederholt, so zuletzt bei DE LASTEYRIE, L'architecture religieuse en France à l'époque romane p. 218 abgebildete Aquarellaufnahme von LISCH in den Archives der Commission des monuments historiques. (Nach dem Original, von dem mir LISCH eine Aufnahme s. Z. zur Verfügung zu stellen die Liebeswürdigkeit hatte, wiedergegeben in Fig. 478.)

Um den Fuß der Darstellung, in der Ebene, die das Mosaik gegen den Tambour der Apsis abgrenzt, läuft auf tiefblauem Grund die Inschrift hin:

ORACLUM SANCTUM ET CERUBIN HIC ASPICE SPECTANS
ET TESTAMENTI EN MICAT ARCA DEI
HAEC CERNENS PRECIBUSQUE STUDENS PULSARE TONANTEM
THEODULFUM VOTIS JUNGITO, QUAESO, TUIS[32].

Das Mosaik in der Hauptapsis war aber ursprünglich ergänzt und zugleich in der Wirkung vorbereitet durch einen entsprechenden musivischen Schmuck in der großen Hauptkuppel des Vierungsturmes und in dem dazwischen gelegenen Kreuzarm. Bei der Restauration des Jahres 1846 unterschied man noch auf jeder Seite am Fuße der großen Wölbung des Vierungsturmes die Füße und die Spitze der Flügel eines großen stehenden Cherubim[33]. Die Füße waren nebeneinander gelegt, die mächtigen Flügel kreuzten sich, so daß sie den unteren Teil des Körpers ganz verdeckten. Der Grund dieser Mosaiken war Gold, die Darstellung selbst in natürlichen Farben. Das Gold füllte die ganze Kuppel aus. Diese merkwürdigen und großartigen Darstellungen, von denen freilich nur das untere Viertel erhalten war (Fig. 479), sind nun leider nicht wiederhergestellt, so daß wir nur die Erinnerung an sie bewahren können.

Fig. 479. Rest eines Seraphim im Vierungsturm (nach Chretain).

Wie suchen für die Darstellung in den Mosaiken von Germigny nach Parallelen und Verwandten. Da ist das Bild in der Bibel von St. Callisto zu nennen, das die Bundeslade selbst zeigt. In dem prächtigen Zelte, das hier aus Decken und Vorhängen an Säulen aufgeschlagen ist, steht die Lade Gottes mit den Tragestangen auf dem Gnadenthron; zu beiden Seiten Cherubim, nur mit menschlichem Gesicht und ausgestreckten Händen, die Gestalt ganz von den ausgestreckten Flügeln verborgen[34] (Fig. 482). Weniger direkte Ähnlichkeit mit der Abbildung in unserem Mosaik weist die Darstellung im Psalterium aureum von St. Gallen auf. Hier ist die Weihe

[32] L'abbé Prévost, La basilique de Théodulfe de Germigny-des-Prés, Orléans 1889, p. 85, gibt die Ergänzungen der Inschrift an.

[33] L'abbé Prévost, a. a. O. S. 74 über die Funde und die Restauration der Mosaiken, die im J. 1846 durch *Chretain* unter der Leitung des Architekten *Delton* erfolgte. Dort sind auch Zeichnungen und Photographien von *Fournier* nach den verschwundenen Mosaiken erwähnt; sie finden sich in dem Dossier in den Archives der commission des monuments historiques nicht vor. Die oben (Fig. 479) gegebene Abbildung beruht auf einer Durchzeichnung, die mir der verstorbene Architekt *Lisch*, der Restaurator der Kirche (vgl. oben S. 56), zur Verfügung stellte. Es sind 1867 durch die Arbeiter rund 100 Kilogramm von Mosaikpasten gesammelt worden, der Mosaikschmuck ging also in dem Raum noch weiter: die Mehrzahl dieser Pasten stammt von den Resten von Mosaiken, die die Mauer und das Tonnengewölbe vor und über der Hauptapsis schmückten.

[34] Leitschuh, Gesch. d. karolingischen Malerei S. 113. Die Bundeslade ist in derselben Hs. noch einmal dargestellt, wie sie von vier levitischen Priestern über den Jordan getragen wird. Für die Einrahmung in einem Zelt wäre als verwandte Darstellungen hinzuweisen auf die Bilder der apokalyptischen Vision in der Bibel von Moutier-Grandval (London, Brit. Mus., Ms. Addit. 10546) und in der Vivianusbibel in Paris (Amédée Boinet, La miniature carolingienne pl. 45 u. 50).

des Heiligtums geschildert: Auf einem Altar, der unter einem säulengetragenen Giebel errichtet ist, wird von zwei Leviten die Bundeslade niedergesetzt[35]. Man möchte der Darstellung in der Bibel von San Callisto eine andere an die Seite setzen, die aber erst am Ende des 11. Jh. entstanden ist. An dem Turm von St. Julien in Tours findet sich unter den Wandgemälden, die den Auszug der Israeliten aus Ägypten zeigen, auch das Bild der Bundeslade inmitten eines reich geschmückten Tabernakels[36].

Weiter aber fragen wir nach dem ganzen ikonographischen Programm und der Formensprache der Figuren, ihrem Stil. Zunächst überrascht hier die ausschließliche Verwendung des Engelthemas, das wir als etwas vor allem, wenn auch nicht ausschließlich, dem östlichen Kunstkreis Angehörendes oder wenigstens aus ihm Stammendes ansehen dürfen. Es sind überhaupt nur Cherubim dargestellt — nicht weniger als acht, zwei davon auf der Bundeslade als Träger oder Wächter des Gnadenstuhles. Bei den Cherubim in der Kuppel des Vierungsturmes denkt man an die vier großen Engelsgestalten, die heute noch die Pendentifs in der Hauptkuppel der Hagia Sophia in Konstantinopel schmücken. Auch in der formalen Ausbildung der Engel lebt die byzantinische Erinnerung nach: sie zeigen ganz deutlich den Rundkopf mit den buckelartigen Locken und vor allem das charakteristische Stirnband. Etwas anders ist es mit der Gewandung. Es war schon darauf hingewiesen, daß die Gewandung selbst in ihrem Schnitt hier ziemlich mißverstanden war. Aber sie erinnert doch viel mehr an die römische Tunika und Toga denn an die byzantinische kaiserliche Chlamys mit dem rechteckigen Tablion, die auszeichnende Hofbeamtentracht der Cherubim im Osten. Und vor allem ist der Stil, die Haltung, die Bewegung ganz unbyzantinisch. Dem Empfinden der östlichen Kunst würde es entsprochen haben, die Engel in der Apsis ganz symmetrisch statuarisch, steif und feierlich wie zwei stille Wächter hier anzubringen. Dagegen diese aufgeregte Haltung, diese vehemente, stürmische Bewegung, die ganze starke innere Erregung, die sich hier ausspricht. Das ist alles sehr unbyzantinisch.

Die Frage ist endlich, ob wir für die figürlichen Mosaiken hier auf bestimmte Verwandte hinweisen können. Es kämen hier, da uns in Gallien oder im karolingischen Germanien kein Mosaik erhalten ist, sowohl der orientalische wie der römische Kunstkreis in Betracht. Aus dem östlichen Kunstkreis ist kein größeres Denkmal aus dem Beginn des 9. Jh. zu nennen, und die Mosaiken von Konstantinopel und Saloniki, von Daphni, Hagios Lukas, Nea Moni auf Chios, von Nicäa oder endlich von Kiew haben einen ganz anderen geschlossenen Stil, nicht so bewegt und unruhig, die Vorliebe für Zusammenfassung der Silhouette gegenüber dem ausgefranzten Umriß der Figuren von Germigny mit den abstehenden Zipfeln. Wir haben aber eine direkte Parallele zu dieser Art der Zeichnung in der einen der großen monumentalen Skizzen im unteren Umgang des Aachener Münsters (Taf. III). Die bärtige Figur ist, wenn auch natürlich roher, doch den Cherubim in dem Mosaik des Theodulf nahe verwandt — dieselbe Haltung des Armes, dieselbe Zeichnung der Hand, vor allem der gleiche flatternde Gewandzipfel, bei dem vor allem auch die Art, wie die untere Umrißlinie einschneidet, sich fast genau wiederholt. Und mit Aachen erschienen uns verwandt, zumal in der Technik, die Wandmalereien in dem Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden (vgl. oben S. 703). Wir möchten in der Haltung wie in der Gewandung hier eine Verwandtschaft mit der Zeichnung der Mosaiken von Germigny finden. Und bringen diese Graubündener Malereien nicht auch im Thema manches Verwandte? Auch hier das starke Hervortreten der Engelsfiguren — in der maiestas Domini: zwei Engel zur Seite der Mandorla, dazu jeder der Apostel von einem stehenden Engel geleitet; ein ganz eigenartiges Motiv, das der byzantinischen Deësis nicht angehört. Und diese Malereien sind vermutlich genau zur selben Zeit wie der Schmuck jener französischen Kirche entstanden[37].

In dem italischen Kunstkreis kämen vor allem Mailand und Rom in Betracht. In Mailand ist in San Ambrogio in der Hauptapsis das große Mosaik erhalten, das den Salvator zwischen den hh. Gervasius und

---

[35] J. R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen Taf. 4. — Leitschuh a. a. O. S. 126. — A. Boinet a. a. O. pl. 146. Die Darstellung der Israeliten, die Bundeslade tragend, auch schon in den Mosaiken von S. Maria Maggiore zu Rom (in der großen Wilpertschen Veröffentlichung farbig pl. 22).

[36] Ch. de Grandmaison, Tours archéologiques, 1879, p. 60. — Paul Mantz, La peinture française du IX^e siècle à la fin du XVI^e p. 69.

[37] Vgl. J. Zemp u. R. Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Taf. XXXIV in 2 die Apostelfigur rechts, in 6 der große Engel, bei den Engelsfiguren ist auch die Zeichnung der Köpfe zu beachten. Darf man freilich so weit gehen wie Zemp, der S. 31 „auf die nämliche Schule, vielleicht sogar auf den nämlichen Künstler schließen möchte“?

Protasius zeigt zur Seite zwei Cherubim mit Kronen und Szeptern — das Mosaik ist 832 entstanden. Wie die Inschriften eine Mischung des Lateinisch-Griechischen zeigen so auch die Figuren, doch überwiegt der byzantinische Charakter; vor allem die Steifheit, die streng frontale Haltung sind ganz dem östlichen Kunstempfinden entlehnt[38].

Viel näher stehen dem Stil von Germigny die Paschalismosaiken in Rom. Es sind San Prassede, S. Caecilia, S. Marco, S. Maria in Domnico, die hier in Betracht kommen. Papst Paschalis hat, Leo III. folgend, die Mosaiktechnik zu erneuern gesucht und in dem Jahrzehnt seiner Regierung (817—824) eine ganze Reihe großer Dekorationen geschaffen. Vor allem zeigt San Prassede eine ausgesprochene Verwandtschaft, insbesondere in der Kapelle San Zeno[39]. Über dem Eingang zu dem Seitenschiff der Kirche stehen hier (Fig. 480) einander zugewendet neben einem Thron die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus.

Fig. 480. Mosaik aus San Prassede in Rom.

Beide erscheinen in der Haltung und vor allem der Gewandbehandlung als den Figuren von Germigny verwandt, zwar straffer und schlanker im Formenkanon, aber sonst in vielen charakteristischen Punkten aus einem gleichen Gefühl heraus entwickelt; auch hier dieselben flatternden Zipfel, bei dem Petrus mit einer ganz entsprechenden Umrißlinie. Die Engel im Viktoriatypus sind ja etwas, was in der italischen Kunst schon seit drei Jahrhunderten heimisch ist: das Chorhaus von San Vitale, die Kapelle des erzbischöflichen Palastes in Ravenna hatten sie schon gebracht — in derselben Form wie in Ravenna begegnen uns die vier weißgekleideten Engel in dem Gewölbe der Kapelle von San Zeno, ein Medaillon mit

[38] Gute farbige Abb. bei C. Romussi, Milano ne' suoi monumenti I, pl. 47, p. 368.

[39] Die Mosaiken abgebildet bei Garrucci, Storia dell'arte cristiana tav. 285. — de Rossi, Musaici cristiani fasc. 5, Nr. 10; fasc. 9, Nr. 18. — Venturi, Storia dell'arte Italiana II, p. 247, 251. — Colasanti, L'art byzantin en Italie p. 95. — J. H. Parker, The archaeology of Rome X, pl. XII. — N. Baldoria i. Archivio storico dell'arte IV, p. 256. — Farbig bei J. Wilpert, Die Mosaiken und Wandmalereien Italiens (in Vorbereitung) Taf. 115.

dem Christusmedaillon tragend[40]. Der Stil der Figuren ist hier ein strengerer, entsprechend ihrer mehr ornamentalen Bedeutung als Betonung der Diagonalen. Als Träger des Mittelrundes erscheinen die Engel mehr architektonisch und deshalb geschlossener im Umriß; aber es ist auch hier im Grunde die gleiche Art der Zeichnung und des Formenkanons, wenn auch bei schlankeren Verhältnissen.

Und diese Paschalismosaiken spielen in der Geschichte der italienischen Malerei eine ganz bestimmte Rolle. In ihnen äußert sich das bewußte Streben, wieder bei der altchristlich-antikisierenden Richtung anknüpfen zu wollen. St. Beissel hat den Kunstcharakter sehr bestimmt zu charakterisieren gesucht: „Man könnte dies Mosaik von Prassede fast ansehen als feierlichen Ausdruck des Bruches mit all den byzantinischen und syrischen Einflüssen, welche die Herrschaft der oströmischen Kaiser und ihrer Exarchen gebracht hatten, oder die durch ihren mittelbaren oder unmittelbaren Einfluß gewählten griechischen und syrischen Päpste[41]." Auch wenn man nicht so bestimmt gerade dieses Werk als epochemachend ansehen will, so ist doch dieser Stilwandel, diese lateinische Reaktion bezeichnend für die römische Kunst jener Jahrzehnte.

Und nun haben wir die merkwürdige Tatsache: dieser kleine Wunderbau in der Diözese von Orléans, bei dessen Ausstattung der aus dem Lande der Westgoten stammende Bischof Theodulf die kostbarsten Techniken zu Hilfe gerufen hatte, weist im Grundriß und Aufbau auf die westgotische Bautengruppe und darüber hinaus auf einen Typus, der im Abendland wie im orientalischen Kunstkreis heimisch war, im ersteren entstanden zu sein scheint, im zweiten vielleicht seine komplizierte Ausgestaltung gefunden hat. In der Stuckdekoration mischen sich längst rezipierte orientalische Elemente der gallorömischen Kunst mit ganz frisch aufgenommenen dekorativen Anregungen aus dem östlichen Kunstkreis, die wohl sicher durch die arabische Kunst vermittelt, vielleicht über Cordova gekommen sind. Aber die arabische Kunst versagte naturgemäß, wo die Aufgabe die Anbringung figürlichen Schmuckes verlangte — und Theodulf mußte da vor eine andere Schmiede gehen. Hier boten sich ihm in dem römischen Atelier Zeichner und Musaicisten, die die geforderten Kompositionen auszuführen in der Lage waren. Ob direkt aus jener päpstlich-römischen Werkstatt die Künstler von Germigny gekommen sind, wir wissen es nicht zu sagen. Jedenfalls aber ist es der römische Kunstkreis, der hier in der Ferne wirkt.

---

[40] Die Darstellung des Medaillons mit dem Lamm oder dem Christusmedaillon von vier (oder auch von zwei) symmetrisch gestellten Engeln gehalten ist im übrigen ja ziemlich vorbereitet und hält sich auch sehr lang. (Vgl. hierzu E. Gerland, Der Mosaikschmuck der Homburger Erlöserkirche: Mitteilungen d. Ver. f. Gesch. u. Altertumskunde zu Homburg v. d. H. 1911, S. 18—44). Sie begegnet uns in der Pantocratorhöhle bei Heraclea in Kleinasien (Th. Wiegand, Milet. Bd. III, I, Der Latmos S. 193.), in der Hagia Sophia zu Kiew (G. Schlumberger, L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle. Guerres contre les Russes, Paris 1896, p.73), in dem Kuppelbild der Martorana zu Palermo (Th. Kutschmann, Meisterwerke sarrazenisch-normannischer Kunst i. Sizilien u. Unteritalien Taf. V), noch im 13. Jh., unter Honorius III. (1216—1227) ganz in der archaischen Strenge wie in Ravenna in der Capella S. Sanctorum im Lateran, die Engel hier nur stärker bewegt (in der großen Wilpertschen Veröffentlichung pl. 120).

[41] St. Beissel, Die römischen Mosaiken vom 7. Jh. bis zum ersten Viertel des 9. Jh.: Zs. f. christl. Kunst X, 1897, S. 150. — Ders., Die altchristlichen Mosaiken zu Rom und Ravenna: Bilder a. d. Gesch. d. altchristlichen Kunst und Liturgie, Freiburg 1899, S. 208. An anderer Stelle nennt er das Mosaik von Prassede „die Morgenröte der Kunst des eigentlichen Mittelalters". Da Germigny ja eine Reihe von Jahren v o r San Prassede ausgeführt ist, kann dieses natürlich nicht als unmittelbares Vorbild für den nordischen Bau in Betracht kommen. Jene lateinische Reaktion begann aber in Rom schon unter dem Vorgänger des Paschalis, unter Leo III. (795—816). Die Mosaiken im Triclinium des Lateran können nach all den Umwandlungen, die sie erfahren haben (vgl. hierüber E. Müntz, Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie: Revue archéologique 1884 Janv. — Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Großen S. 48), nicht mehr als klare Quelle für den Stil in Betracht kommen, wohl aber die von Leo geschaffenen Mosaiken in S. Nereus und Achilleus, in denen sich jene selbe Stilphase vorbereitet, wenn die Zeichnung auch ängstlich und kleinlich ist (Abb. Garrucci, Storia tav. 284. — de Rossi, Musaici fasc. 21, Nr. 43. — Über die Entstehung vgl. d. Liber pontificalis ed. Duchesne II, p. 28).

Vorhänge und Teppiche in ihrer Einwirkung auf die Monumentalmalerei.

Über die besondere Bedeutung der Stoffe, der Wirkereien, Webereien und Stickereien in der Kunst des frühen Mittelalters muß hier noch ein Wort gesagt werden. Unsere ganze Vorstellung von der Innenwirkung altchristlicher und romanischer Kirchengebäude ist eine unvollkommene ohne die Berücksichtigung der Rolle, die hier die Stoffe, zunächst die Vorhänge und Wandbehänge aller Art, spielen. Sie bilden, wenn die Türflügel offenstehen, den Türverschluß, sie hängen zwischen den einzelnen Säulen, sie umgeben vor allem den Altar, gestatten das Schließen des Ciboriumaltars, das Absperren des Presbyteriums, der Kreuzarme, sie geben die Möglichkeit, in dem Kirchenraum Sonderabteilungen zu schaffen; sie verkleiden endlich die Wände in der Apsis schmücken in fortlaufender Folge den Obergaden, die Westfront. Bei komplizierten Bauanlagen, bei Polygonal- und Rundbauten ergaben sich die entsprechenden Stellen für sie.

Wie im antiken Haus als Abschluß der einzelnen Räume, als Trennung von Tablinum und Atrium, als Portieren zwischen den Säulenstellungen und endlich als ständige oder als Festdekoration der Wände Stoffe aller Art in großen Vorhängen und Wandteppichen Verwendung gefunden hatten, so hatten solche Stoffe auch in den Palästen und Wohnungen der Fürsten und Großen der germanischen Völker und in den Pfalzen und Burgen der frühromanischen Zeit ihre gegebene Stelle[1]. Unser ganzer Eindruck dieser kirchlichen und profanen Raumgebilde ist der des Kahlen, Unwohnlichen, des Feierlich-Monumentalen: erst das Aufhängen der Wandbehänge gab den Räumen die Wärme, brachte den Eindruck des Wohnlichen — mit einem banalen Bild: diese Räume wirken für uns wie eine bürgerliche Wohnung im Hausputz, wenn Vorhänge und Wandbehänge abgenommen sind.

Der Liber pontificalis hat uns für Rom und die ravennatische Bistumsgeschichte des Agnellus für Ravenna gezeigt, in welchem Umfang die Kirchen Italiens im 8. und 9. Jh. mit solchen Vorhängen und Wandbehängen ausgestattet waren[2]. Für die karolingische Zeit gibt ein gutes Bild der Bericht des Liber pontificalis über die Neuausstattung von Alt-St.-Peter, das bei dem Sarrazeneneinfall des J. 846 gänzlich ausgeraubt war. Leo IV. schenkte 46 Teppiche für das Mittelschiff (je 22 Säulen, also 46 Interkolumnien), 10 Teppiche hingen vor der Confessio, 25 um den Altar, 34 im Presbyterium, 3 an den Haupttüren, 18 an verschiedenen anderen Stellen, im ganzen 136 Stück[3]. Ähnlich reich waren St. Paul und St. Maria Maggiore ausgestattet. Papst Hadrian (772—795) hat wohl über 1000 Vorhänge und Teppiche an die römischen Kirchen verschenkt. So reichen Schmuckes konnten sich freilich nicht alle Kirchen rühmen, aber die Charta Cornutiana zeigt uns, wie üppig doch auch eine kleine Dorfkirche aus den Sabiner Bergen im 5. Jh. mit seidenen, halbseidenen und leinenen Vorhängen ausgestattet war[3].

Die Art der Aufhängung der nicht an der Wand angebrachten Vorhänge können wir heute noch in vielen der unberührt gebliebenen Basiliken uns aus den in der Achse angebrachten Löchern in den Säulen klar machen. Hier saßen die Haken, die die Halteseile trugen, oder hier griffen die metallenen Stangen ein, an denen die Vorhänge an Ringen liefen. So sind die Vorhänge in der Vorhalle des Palastes des Theoderich zu Ravenna auf dem bekannten Mosaik in San Apollinare nuovo befestigt[4], ebenso etwa auch

[1] Eingehend hierüber St. Beissel, Gestickte und gewebte Vorhänge der römischen Kirchen in der 2. H. d. 8. und in der 1. H. d. 9. Jh.: Zs. f. christl. Kunst VII, 1894, Sp. 358. — Ders., Ausschmückung der altchristlichen Basiliken mit Webereien und Stickereien: Bilder a. d. Geschichte d. altchristlichen Kunst u. Liturgie in Italien, Freiburg 1899, S. 260. — W. de Grüneisen, Ste Marie antique, Rom 1911, p. 169.

[2] Liber pontificalis, ed. Duchesne II, p. 109, n. 13. Leo III. hatte dabei an St. Peter schon 164 Teppiche geschenkt (Lib. pontif. II, p. 13, n. 48), Hadrian 67.

[3] Vom J. 451, abgedruckt in der praefatio zu der Ausgabe des Liber pontificalis von Duchesne I, p. CXLVI.

[4] Vgl. dazu Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 166. — de Beylié, L'habitation byzantine p. 151.

im Hintergrund der Repräsentationsbilder in San Vitale. In den Mosaiken der Kirche St. Georg zu Thessalonich ist das Motiv von Säulen und Vorhängen dazwischen sogar zum leitenden Motiv der Dekoration geworden. Die hier dargestellten Fronten (Fig. 481) geben einen besonders guten Begriff von der Wirkung und der Art der Aufhängung dieser Vorhänge[5]. In plastischer Sprache dargestellt zeigt diese Art des Aufhängens der merowingische Sarkophag aus Mas-Saint-Antonin bei Pamiers (Ariège) im Louvre (Saal XXXVIII)[6].

Diese selben Vorhänge und Stoffdekorationen finden sich nun aber auch im Norden: sie treten in den merowingischen und karolingischen Kirchen ebenso auf wie in den Basiliken Italiens. Bei der Taufe Chlodwigs wird das Baptisterium mit Stoffen geschmückt[7]: Velis depictis adumbrantur plateae, ecclesiae curtinis albentibus adornantur. Die Vorliebe für diese Dekoration dauert in den Kirchen des 8. u. 9. Jh. an. Von dem Palast Karls des Großen in Aachen heißt es im J. 799: Clara intus pictis conlucent vestibus aula[8].

Im J. 808 wird von dem Kloster St. Vaast erzählt, daß der Abt Radosino Teppiche an den Wänden aufgehängt habe[9]. Die Mariakirche zu Compiègne, die Karl der Kahle in Nachahmung der Aachener Pfalzkapelle aufgeführt hatte, war ganz mit solchen Vorhängen und Teppichen geschmückt:

Pallia cortinae circumdant undique templum[10].

Zuletzt geben die Libri Carolini uns Kunde von der Kunst, in Stoffen und Gewändern figürliche Darstellungen aller Art zu schaffen[11].

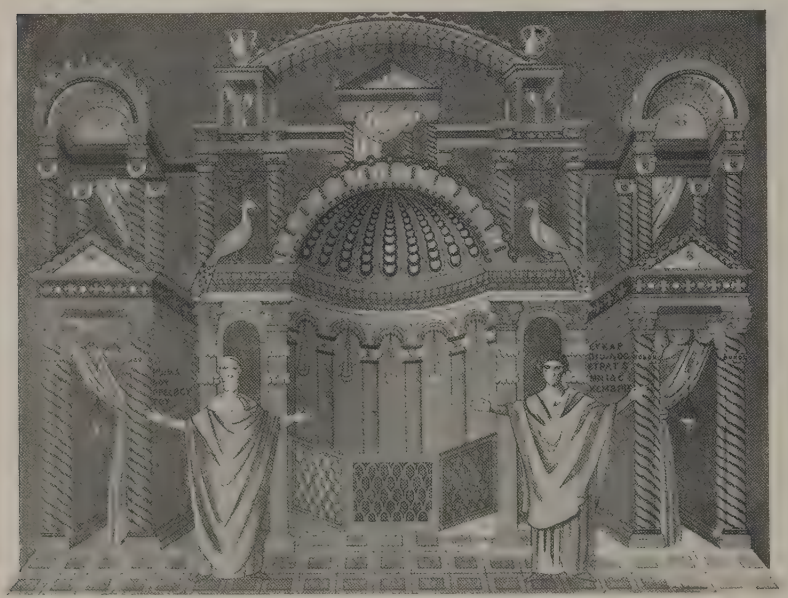


Fig. 481. Mosaik aus St. Georg in Thessalonich.

Eine ganze Reihe solcher kostbaren Stickereien werden uns in den Schriftquellen genannt[12]; es handelt sich hier zumeist um Einzelstücke, um Stiftungen besonderer Gönner, oft die Arbeiten von Kaiserinnen, Prinzessinnen oder sonstiger vornehmer Damen. Wir hören von einem Pallium mit Darstellungen der Geschichte des h. Petrus, das die Kaiserin Ermingard, die Gemahlin Lothars I., gefertigt hat[13], von einem zweiten kostbaren Werk, das die kunstvollen Hände der Yrmintrud, der Gemahlin Karls des Kahlen, geschaffen hatten[14]. Am Ende des

---

[5] Gute Abb. bei TEXIER, L'architecture byzantine pl. 30—32. Danach die Fig. 481.

[6] Später (aus d. 12. Jh.) etwa an der Fassade von St.-Paul-trois-châteaux (Drôme): REVOIL, L'art roman du midi de la France III, pl. 33; im 13. Jh. dann die häufiger vorkommenden Drapierungen am Fuße der Portale.

[7] GREGOR. TURON., Hist. Francorum II, c. 31: Mon. Germ. SS. rer. Merowing. I, p. 91: Regina... adornare ecclesiam velis praecipit atque curtinis . . . — Vgl. weiter GREGOR. TURON., De virtutibus S. Martini c. 13.— DE ROSSI, Inscriptiones christianae II, p. 53—78. — Über die Verwendung von Stoffen in merowingischer Zeit MARIGNAN, Etudes sur la civilisation française II, p. 156, Anm. 1.

[8] ANGILBERTI carm. de Karolo Magno v. 523. v. SCHLOSSER, Schriftquellen z. Gesch. d. karol. Kunst Nr. 120.

[9] Chron. Vedast. ad a. 808. v. SCHLOSSER, a. a. O. Nr. 262.

[10] JOHANNIS SCOTTI carmina: Mon. Germ. Poëtae lat. med. aevi III, p. 552. Vgl. dazu KONRAD PLATH, Het Valkhof te Nijmegen, Amsterdam 1898, p. 161.

[11] Libri Carolini IV, c. 19: Cernimus . . . in sericis, laneis nec non et lineis multicoloribus vestibus, plumario polymitarioque opere formatos imagines. v. SCHLOSSER, Schriftquellen Nr. 7048.

[12] v. SCHLOSSER, Schriftquellen Nr. 1079—1093.

[13] SEDULII SCOTTI carm. 21: v. SCHLOSSER, Schriftquellen Nr. 967. — Ders., Beiträge z. Kunstgeschichte a. d. Schriftquellen d. frühen Mittelalters: S. B. d. Kais. Akademie der Wiss., Wien, CXXIII, 1891, S. 98.

[14] JOANNIS SCOTTI versus IV. v. SCHLOSSER, Schriftquellen Nr. 1089.

10. Jh. schenkte die Kaiserin Theophano dem Stift Maria im Kapitol zu Köln einen Teppich mit Darstellungen aus dem Leben des h. Gregor von Burtscheid[15]. Und diese Nachrichten gehen durch die nächsten Jahrhunderte weiter. In Fulda, Halberstadt, Paderborn, Bremen wird uns von kostbaren Stoffen berichtet[16]; tapetia, auloea, cortinae, dorsalia werden genannt in Lüttich, Waulsort, Gembloux, weiter in den Abteien von St. Amand, Saint-Bertin, Liessies, Saint-Vaast d'Arras[17].

Eingehend wird von der Ausschmückung der Kirche von St. Trond erzählt[18]. Die frühmittelalterlichen Kircheninventare und Schatzverzeichnisse sind noch voll von solchen Werken.

In Poitiers befand sich schon am Beginn des 11. Jh.

Fig. 482. Das Zelt für die Stiftshütte in der Bibel von San Callisto.

[15] Vita Gregorii abb. Porcetensis posterior: Mon. Germ. SS. XV. p. 1198. — Kraus, Christliche Inschriften der Rheinlande II, S. 280, Nr. 604. — Kunstdenkmäler der Stadt Köln II, I, S. 193.

[16] Rudolfi Miracula Sanctorum in Fuldensis ecclesias translatorum: Mon. Germ. SS. XV, I., p. 330, cap. 1: ecclesiam ex diverso metallorum preciosarumque vestium genere pulchra varietate decoravit. — Über Halberstadt vgl. den Annalist Saxo: Mon. Germ. SS. VI, p. 641: (Arnulfus, Bischof von Halberstadt seit 996) Tesaurum sancti Stephani (scil. Halberstadensis) in palliis, in indumentis missalibus ad omnes ordines pertinentibus sine numero multiplicavit. Das von Meinwerk in Paderborn 1031 gestiftete Kloster erhält von ihm: dorsalia, choralia, cortinae, tapetia XIII (Vita Meinwerci ep.: Mon. Germ. SS. XI, p. 156). Wichtig die Nachricht über die Geschenke Heinrichs IV. nach Bremen, vgl. Adami gesta Hammaburg. eccl., cap. 161: Mon. Germ. SS. VII, p. 352: Tunc etiam rex vastacioni (durch den Grafen Herimannus, den Bruder Herzog Ordulfs) condolens Bremensis ecclesiae, transmisit ei ad solatium fere centum pallia cum alliis vasis argenteis, itemque libris, candelabris et turibulis auro paratis. Eine Handschrift hat den Zusatz: Haec sunt munera, quae rex misit ad reaedificationem Hamburg: tres calices aureos, in quibus erant librae auri decem, unum vas chrismale argenteum, scutum argenteum deauratum, psalterium aureis scriptum litteris, thuribula et candelabra argentea, dorsalia novem regalia, casulas 35, cappas 30, dalmaticas et subtiles 14 et alia multa, et unum plenarium, cuius tabula videbatur novem libras auri habere.

[17] Dehaisnes, Hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut p. 43.

[18] Gesta abbatum Trudonensium: Mon. Germ. SS. X, p. 354 (um 1169): Procedente dehinc tempore idem custos (Arnulfus) sedibus et formis congruentibus chorum nobiliter ornavit, monasterium cemento plasmavit, totamque ipsius navim a cancello usque ad arcum inferiorem celavit. ibid.: Hiisdem temporibus, tam eius (Wirici abbatis) studio quam industria custodis Arnolfi, solliciter et fideliter pro decore ornatus ecclesiae desudantis, in vario ornatu ampliata est ecclesia nostra, tapetibus videlicet et palliis, cappis sericis et philasteriis, crucibus et alio ornatus varii genere.

eine Fabrik von Tapisserien, von der 1025 ein italienischer Bischof ein tapetum mirabile erbat[19]. In der Abtei von St. Florent bei Saumur stiftet um 1130 der Abt Matthäus zwei große Teppiche, den einen mit der Darstellung der vierundzwanzig Ältesten, den anderen mit apokalyptischen Szenen[20].

Aus England könnte man die Nachricht erwähnen, daß unter Heinrich I. (1100—1135) der Abt Godefridus der Abtei St. Alban einen großen Teppich mit der Darstellung der Auffindung der Leiche des h. Alban, dem guten Samariter und dem verlorenen Sohn stiftet[21], oder daß bei dem großen Brand der Kathedrale von Canterbury i. J. 1174 Laien und Mönche herbeistürzen und vor allem die ornamenta ecclesiae, pallia et cortinas herabreißen[22]. Wie leinene und seidene Pallien, Tücher und Teppiche im 12. und 13. Jh. waren, erfahren wir aus Rupert von Deutz, Honorius Augustodunensis, aus Durandus und Siccardus[23].

Einen umfassenden Begriff von dem Aussehen und vor allem von der vielfachen Verwendung dieser großen Stoffe gewinnen wir ja aus den Bilderhandschriften des frühen Mittelalters. Aus dem einen Ursprungsgebiet jener großen Wandteppiche, aus Alexandria, zeigt der Ashburnham-Pentateuch die Verwendung solcher Teppiche zum Abschluß eines großen Zeltes in dem Bilde der Stiftshütte[24]; dieselbe Darstellung bringt dann die karolingische Bibel von San Callisto (Fig. 482)[25].

Unter den byzantinischen Prachthandschriften gibt uns etwa das Menologium des Basilius II. in der Vaticana einen Begriff, wie die großen Vorhänge die Bogen zwischen einer Säulenstellung völlig abschließen, und aus den früh- und spätkarolingischen Prachthandschriften könnte man Dutzende von Beispielen nennen, die uns die mannigfache Art der Anbringung, als Abschlüsse, Wandbehänge, Vorhänge, gerefft oder hängend, als Thron- und Bankverkleidung, selbst als Fußbodenteppich zeigen[27].

Über den Ursprung dieser Vorhänge und Stoffe geben uns schon die Quellen allerlei Fingerzeige. Byzantinischer Purpur wird genannt; im liber pontificalis hören wir besonders oft von gemusterten Stoffen

---

[19] JUBINAL, Recherches sur l'usage et les origines des tapisseries à personnages, dites historiées, Paris 1840, p. 15.

[20] Historia s. Florentii Salmurensis: Chroniques des églises d'Anjou par MARCHEGAY et MABILLE (abgedr. bei MORTET, Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture p. 22):

Mattheus, abbas . . . fecit dossalia duo egregia, quae praecipuis solemnitatibus extenduntur in choro; in quorum altero viginti quatuor seniores cum cytharis et phialis depinguntur, in reliquo Apocalypsis Johannis opere descripta est eleganti, Fecit insuper quosdam mirae pulchritudinis pannos, sagittariis et leonibus et caeteris quibusdam animantibus figuratos, qui in navi ecclesiae festis solemnitatibus appenduntur. Vgl. auch JUBINAL, Recherches p. 13. In demselben Kloster hatte schon gegen 985 der Abt Robert eine große Reihe von Tapisserien zum Schmuck seiner Kirche bestellt, Dorsalien, Wandbehänge, Polster, Fußbodenteppiche

[21] J. GUIFFREY, Les tapisseries p. 3. — ROCK, South Kensington Museum, Textile fabrics, London 1870, p. CXI.

[22] Chronica Gervasii: TWISDEN, Historiae Anglicanae scriptores I. p. 1289 (abgedr. bei MORTET, Recueil de textes p. 209.

[23] Gemma animae I, 137: MIGNE, Patrologia lat. CLXXII, p. 587. — RUPERT. Tuit. De divin. offic. II, 23: MIGNE, Patr. lat. CLXX, p. 53. — SICARDUS, Mitralis I, 12: MIGNE, Patr. lat. CCXIII, p. 41 BC. — DURANDUS, Rationale divin. offic. l. 1, c. 3, 39. Vgl. eingehend J. SAUER, Symbolik des Kirchengebäudes in seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters S. 171, 219. — NEALE u. WEBB, The symbolism of churches and church ornaments, London 1906, p. 60. Vgl. den Artikel Dorsale (von HEUSER) und Velum (von A. SCHMID) bei KRAUS, Realenzyklopädie I, S. 376; II, S. 932. Dazu LOUIS DE FARCY, La broderie du XI^me siècle jusqùà nos jours, Paris 1890, p. 48. Daß noch im 13. Jh. der Gebrauch besteht, den Altar von allen Seiten durch Teppiche abzuschließen, zeigen die Synodalstatuten von Lüttich a. d. J. 1287: Cortinae a lateribus altaris utrimque appenduntur, nec ab aliquo tempore sacrificii retrahuntur. Cortina conveniens sursum altare expendatur, quae protegat atque defendat altare ab immunditiis descendentibus (MARTENE et DURAND, Thesaur. nov. anecdot. IV, p. 387). Vgl. SAUER, Symbolik d. Kirchengebäudes S. 172. Die Consuetudines Farfenses ed. ALBERS O.S.B. p. 8 verordnen für das Weihnachtsfest: Ante tertiam decoretur totum monasterium cum suis ornamentis sic per ordinem. Famuli procuratores nemoris coaptent cortinas lineas, sartores alias cortinas laneas. Monachi pallia atque textus evangelii, necnon et altaria adornentur et chorus atque capitulum et super formulas tapetia. Nam cum ordinantur philacteriae vestiantur duo ex ipsis in albis. Refectorarii accipiant bancalia quae coaptentur per omnia sedilia, scillas argenteas atque mantilia.

[24] Abb. bei O. VON GEBHARDT, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch 1883. — H. HIEBER, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912, S. 77.

[25] Abb. bei A. BOINET, La miniature carolingienne pl. 123. — CABROLS Dictionnaire V, Fig. 2656 zu S. 852.

[26] Il menologio di Basilio II (Cod. Vatic. graec. 1613), Turin 1907, pl. 320, 377, 392.

[27] Proben bei A. BOINET, a. a. O. pl. 17, 18, 30, 45, 51, 83, 115. — LOUIS WEBER, Einbanddecken, Elfenbeinarbeiten, Miniaturen aus Metzer liturgischen Handschriften Taf. 96, 98. — CORSSEN, MENZEL, JANITSCHEK, Die Trierer Adahandschrift Taf. 15, 16, 17, 29, 32, 33. — Burlington Fine Arts Club. Exhibition of illuminated manuscripts, London 1908, pl. 27 (aus der Hs. des Hrabanus, De laude s. crucis aus dem Trinity College in Cambridge).

aus Alexandrien, von Seidenstoffen aus Tyrus[28]. Die Bezeichnungen der Stoffe selbst, der Technik, der Farben sind dabei überwiegend griechisch, schon das ist bezeichnend für die Wurzeln dieser Kunst. Vor allem die Nachrichten über die Herkunft aus Alexandria sind uns wichtig. Denn wenn byzantinische oder syrische Arbeiten von größerem Umfang nicht erhalten sind, so vermögen wir uns doch über die ägyptisch-alexandrinischen Stoffe ein Bild zu machen. Wir haben, freilich nur in dem unedleren Material der Wollwirkerei, Reste von Teppichen rein ornamentaler Art oder mit großen figürlichen Darstellungen[29], und wir haben aus den altchristlichen Jahrhunderten hier auch die später oft genannten vela picta, die zumeist ja nur ein Surrogat für die kostbare Webe- oder Wirkertechnik darstellen[30].

Fig 483. Spätantiker Stoff aus St. Petersburg (nach Stephani).

Jener oft abgebildete, von Swoboda veröffentlichte altägyptische Kirchenvorhang (Fig. 484)[31] oder das im

[28] Die Stellen zusammengestellt bei DE ROSSI im Bullettino di achaeologia cristiana 2, ser. II, 1871, p. 54. — DE WAAL i. d. Römischen Quartalschrift II, 1888, S. 313. — ST. BEISSEL i. d. Zs. f. christl. Kunst VII, 1894, Sp. 370 u. Bilder a. d. Geschichte der altchristl. Kunst S. 278. — Noch in einem Inventar von Patmos v. J. 1201 werden eine ganze Zahl kostbarer Stoffe, Teppiche mit Figuren, mit Tieren genannt (CH. DIEHL, Études byzantines, Paris 1905, p. 306 u. i. d. Byzantin. Zs. I, 1892, S. 511).

[29] Über die koptischen Stoffe in Berlin usw. vgl. CABROLS Dictionnaire II, p. 804; weiter I, p. 1046. Im allgemeinen AL. RIEGL, Die ägyptischen Textilfunde, Wien 1889. — M. GERSPACH, Les tapisseries coptes, Paris 1890. — G. MIGEON, Les arts du tissu, cap. III. — M. DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei, Wien 1904, p. 4. — R. FORRER, Römisch-byzantinische Seidentextilien, Straßburg 1891. — DIEHL, Manuel de l'art byzantin p. 78. — MICHEL, Hist. de l'art I, 1, p. 253. — DALTON, Byzantine art and archaeology p. 579 mit d. Anm. 7 angegebenen Lit.

[30] Sie setzen nur die Malerei auf aufgeklebter Leinwand fort, so an den ägyptischen Holzkisten und Särgen etwa im Louvre (3.—4. Jh. n. Chr.).

[31] SWOBODA, Ein altchristlicher Kirchenvorhang aus

Viktoria-und-Albert-Museum zu London befindliche Stück[32] oder das in Petersburg befindliche, aus einem Grabe der Tauris stammende Gewebe[33], endlich die zuletzt in das Kaiser-Friedrich-Museum gelangten großartigen Reste[34] geben uns einen Begriff, wie wir uns die gewöhnlichen Vela vorzustellen haben, die etwa in den Interkolumnien aufgehängt waren. Der erstgenannte Vorhang bringt einen auf Säulen ruhenden Bogen, das Motiv der spätern Kanonesbogen. Ist dieses nicht ganz verwandt mit den frühesten Kanonesbogen in den syrischen Evangelienhandschriften, etwa in dem Evangeliar der Laurentiana (Fig. 485)[35]?

In der Beschreibung des Baptisteriums in der Hagia Sophia durch Paulus Silentiarius werden uns die seidengewebten Vorhänge vorgeführt, die das Tabernakel umgeben: der mittlere mit drei goldenen Bogen über vier goldenen Säulen zeigt Christus zwischen Petrus und Paulus, der zweite das Kaiserpaar zur Seite des Heilandes, der dritte das Kaiserpaar zur Seite der Mutter Gottes[36]. Diese Beschreibung

Fig. 484. Koptischer Kirchenvorhang.

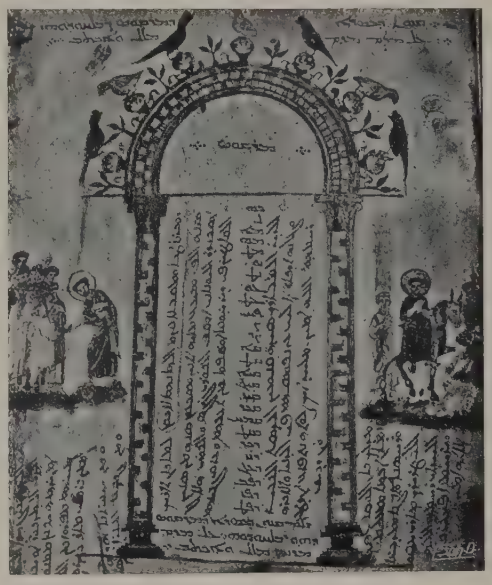


Fig. 485. Kanonestafeln aus einem syrischen Evangeliar der Laurentiana.

zeigt uns deutlich, daß auch die kostbaren Vorhänge solche Bogenstellungen enthielten. Wieder denken wir an die Kanonesbogen.

Ägypten. Archäologische Ehrengabe zum 60. Geburtstage DE ROSSIS, herausgeg. von DE WAAL, Rom 1892, S. 95. Abgeb. auch bei KRAUS, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 532, u. BEISSEL, Bilder a. d. Gesch. d. altchristl. Kunst S. 261.

[32] Wollen tapestry aus einem Grab in Akhmîm, ägyptorömisch, 4.—5. Jh., Inv. 267 — 1889. Roter Grund, breite bunte Borte mit großen, sitzenden Vögeln.

[33] Abgeb. bei STEPHANI i. Compte rendu de la commission impériale 1878-79, p. 40, pl. V. Vgl. GAL. REINACH, Manuel de philologie classique, Paris 1907, p. 97. Danach Fig. 483.

[34] Vgl. eingehend STRZYGOWSKI, Orient oder Rom S. 90. Vgl. im allgemeinen zu den erhaltenen Werken FR. BOCK, Gesch. d. liturgischen Gewänder Bd. I. — FISCHBACH, Gesch. d. Textilkunst, Hanau 1883. — M. DREGER, Künstlerische Entwicklung der Weberei u. Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises, Wien 1904. — R. FORRER, Römisch-byzantinische Seidentextilien, Straßburg 1891. — O. v. FALKE, Kunstgeschichte der Seidenweberei I. — BEDA KLEINSCHMIDT, Lehrbuch d. christl. Kunstgeschichte S. 433. — E. MICHAEL, Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jh., Freiburg 1911, S. 398. — CH. DIEHL, Manuel de l'art byzantin p. 78, 247. — DALTON, Byzantine art and archaeology p. 577, mit reicher Literatur. — O. WULFF, Altchristliche u. byzantinische Kunst I, S. 356. Über die Verwendung im Norden vgl. zusammenfassend G. STEPHANI, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses. Diss., Halle 1898. — Ders., Der älteste deutsche Wohnbau I, 318, 419; II S. 383.

[35] Abb. bei VENTURI, Storia dell' arte Italiana I, p. — O. WULFF, Gesch. d. altchristl. u. byz. Kunst I, S. 294.

[36] PAUL FRIEDLÄNDER, Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, Berlin 1912, S. 290.

Oben (S. 686) war schon auf die Beziehungen der Kanonesdekoration zur Wandmalerei hingewiesen worden, näher liegt es noch, die außerordentliche Einwirkung zu beleuchten, die die Stoffe auf die Wanddekoration und auf die Buchmalerei, auf das ganze Gebiet der malerisch-dekorativen Vorstellungen überhaupt ausüben müßten.

Denn auch in karolingischer Zeit, daran ist kein Zweifel, sind die im Handel zugeführten Teppiche und Vorhänge zum größten Teil orientalischen Ursprungs. Es sind vielfach die dona imperialia, die ursprünglich nur von den Kaisern selbst an fremde Souveräne, aber auch an Päpste und Bischöfe des Westens als Auszeichnungen gegangen waren[37]. Sie werden zwar nur gelegentlich direkt als grecisca (von griechischer Arbeit) bezeichnet[38], aber die mit griechischen Ausdrücken durchsetzte Beschreibung der von der Kaiserin Yrmintrud hergestellten Stickerei[39] oder die Wappenmuster auf den von Theodulf beschriebenen Stoffen[40] zeigen deutlich den Ursprung dieser Kunstgattung (nicht der einzelnen Arbeit) aus dem Osten.

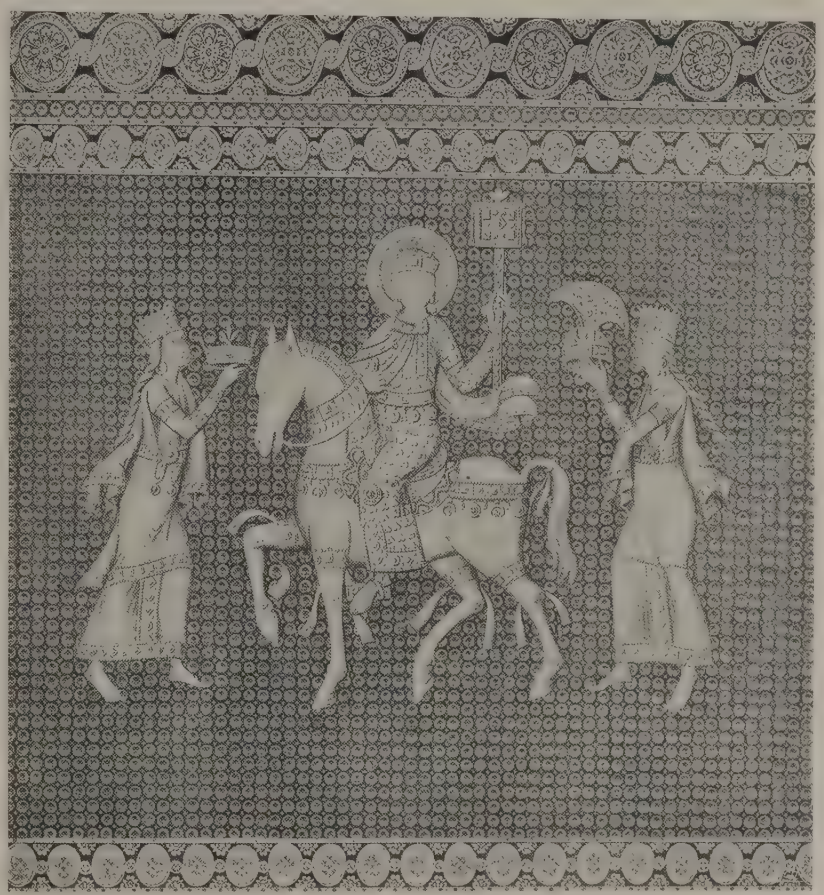


Fig. 486. Byzantinischer Stoff mit dem Siegesreiter im Domschatz zu Bamberg (nach Cahier).

Wir wissen zwar von Fabriken und Manufakturen in Rom, und es ist zweifelhaft, ob Teppiche mit Darstellungen aus der Legende der spezifisch stadtrömischen Heiligen, des h. Petrus, des h. Laurentius, der h. Caecilia an anderen Stellen als in Rom gewirkt oder gestickt sind, aber die Mehrzahl der in den Kirchen verwandten Stoffe mochte doch direkt aus den östlichen Fabriken kommen und dort eventuell auf Bestellung und nach römischen Programmen angefertigt sein. Der bekannte kostbare byzantinische Stoff im Dom zu Bamberg mit dem Siegesreiter, der im Grab des Bischofs Günter aufgefunden ist, zeigt noch aus dem 11. Jh., wie solche gestickte Stoffe aus dem Orient nach dem Abendlande kommen (Fig. 486)[41].

[37] Vgl. hierüber Ch. Diehl, Études byzantines, p. 306.

[38] In dem aus d. 9. Jh. stammenden Inventar von St. Paul in Kärnten (Zs. f. Gesch. d. Oberrheins IV, S. 250 — v. Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. karol. Kunst Nr. 486) werden palla linea grecisca genannt. Auch die dort genannte (tape)cia de storacio (Ausdruck für schwere Gold- und Seidestickerei) sind wohl als grecisca anzusehen.

[39] Joannis Scotti versus IV bei v. Schlosser, Schriftquellen Nr. 1089. Jedenfalls ist hier die Technik die griechische, vielleicht das Vorbild.

[40] Theodulfi carm. 28, v. 211 (v. Schlosser, a. a. O. Nr. 1079): Alter ait: Mihi sunt vario fucata colore
Pallia, quae misit, ut puto, torvus Arabs.
Quo vitulus matrem sequitur, quo tucula taurum,
Concolor est vitulo bucula, bosque bovi.
Splendorem spectes, iunctamque coloribus artem,
Atque rotis magnis iuncta sit arte minor.

[41] Er ist durch die Bergung in dem Grab des Bischofs

Auch aus dem Rheinland ist aus der romanischen Zeit noch eine griechische Arbeit erhalten als Beweis für den auch damals noch andauernden Export. In St. Gereon zu Köln befand sich ein großer Wollteppich mit Kreisen von 66 cm Durchmesser, die je einen von einem Greif bezwungenen Stier enthielten. Der Teppich ist in Haute-lisse-Technik hergestellt, eine wohl byzantinische Arbeit des 10. und 11. Jh., in der noch die alten sassanidischen Muster nachklingen. Er konnte ebenso gut als Wandbekleidung wie als Schmuck der Altarstufen Verwendung gefunden haben[42].

Es handelt sich aber nicht nur um gemusterte Teppiche oder um große Tücher mit farbigen Borten, sondern die figürlichen Darstellungen spielten überall eine große Rolle. Im Liber pontificalis werden uns zumal auf den Teppichen des 8. und 9. Jh. eine Menge von figürlichen Darstellungen genannt, Abbildungen der Deësis, der Passion, des Martyriums der Apostelfürsten, ganze Zyklen aus dem

Fig. 487 Wandteppich von Bayeux.

Neuen Testament und der Apostelgeschichte, die Geschichte der Märtyrer, in fast einer jeden der römischen Kirchen die Legende der Patrone, und zwar in langen Folgen, bis zu 46 Bildern[43].

Und wenn auch die nordischen Quellen dürftiger sind, sie uns zumeist nur das Vorhandensein der vela oder pallia verkünden, so zeigt doch die Angabe der Libri Carolini oder die Beschreibung des Palliums der Kaiserin Ermingard, die einen Zyklus von Darstellungen aus der Legende des h. Petrus, also das gleiche

---

Günter (1057—1065) wenigstens mit einem terminus ad quem datiert. Zuerst gut veröffentlicht (in Rekonstruktion) bei Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II, p. 251, pl. 34. — Vgl. Bayet, L'art byzantin p. 219. — Dreger, Künstl. Entwicklung der Weberei S. 25, Taf. 55. In dem Tafelwerk von Jul. Lessing auf Taf. 57 wiedergegeben. — Neuerdings bei E. Bassermann, Jordan u. Wolfgang M. Schmid, Der Bamberger Domschatz, München 1913, Taf. 10, S. 28.

[42] Abbildung bei Bock, Das h. Köln, St. Gereon Nr. 6. — Ders., Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters III, S. 115, Taf. 19. — Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit N. F. f. 1870, S. 33. — De Linas, Les Origines de l'Orfèvrerie Cloisonnée II, p. 207. — Seesselberg, Frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker S. 33. — Von Falke bei Lehnert, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 298. — Rahtgens in den Kunstdenkm. d. Stadt Köln II, I, S. 98.

[43] De Waal, Figürliche Darstellungen auf Teppichen u. Vorhängen in römischen Kirchen bis zur Mitte des 9. Jh. nach dem Liber pontificalis: Römische Quartalschrift II. 1888, S. 313. — Vgl. auch St. Beissel i. d. Zs. f. christl. Kunst Nr. 1894, Sp. 372 u. Bilder a. d. Gesch. d. altchristlichen Kunst S. 275 (dort eine Zusammenstellung der sämtlichen genannten Szenen).

Thema wie in Rom bringt, des Teppichs der Theophana mit der Legende des h. Gregor, daß wir es hier mit ganz ähnlichen Arbeiten zu tun haben.

Diese großen figuralen Teppiche, soweit sie orientalischen Ursprungs waren, dürfen wir in noch höherem Maße als die Buchmalereien auch als Träger der ikonographischen Tradition und als Vermittler fremder Formanschauungen ansehen. Die Buchmalereien konnten doch zunächst nur als Musterbücher in Betracht kommen. Es bedurfte bei der Übertragung in den monumentalen Maßstab, der die Figuren gegenüber den Vorbildern um das Zwanzigfache vergrößern mußte, einer starken Übersetzung. Hier konnten die großen Teppichfolgen als unmittelbare Lehrmeister des monumentalen Stils erscheinen. Sie gaben schon jene Steigerung und Vereinfachung, die gegenüber den kleinen Zeichenvorlagen erst auf Grund einer besonderen Überlegung eintreten mußte.

Mit solchen Wandteppichen hat man sich auch das karolingische Münster zu Aachen geschmückt vorzustellen. Wie der marmorne Kaiserthron auf dem Hochmünster in seiner ehrwürdigen Schlichtheit nur das Gestell darstellte, das bei feierlichen Gelegenheiten ganz unter den kostbaren Stoffen verschwand,

Fig. 488. Mittelstück des Apostelteppichs im Dom zu Halberstadt.

so war auch die Umgebung durch Teppiche und Vorhänge geschmückt. Die kahlen Wände der Kaiserloge, die in ihrem unteren Teil keine Farbspuren aufweisen, waren sicherlich von kostbaren Stoffen verkleidet. Vorhänge, zur Seite gerefft oder um die Säulen geschlungen, wie das die Zierblätter und Kanonesbogen in den karolingischen Handschriften zeigen, hingen in den Säulenstellungen in dem oberen Umgang herab, und Teppiche schlossen wohl auch das vor der Loge gelegene Joch mit dem Kaiserthron auf beiden Seiten gegen das Hochmünster ab. Die auf den alten Abbildungen des 17. Jh. sichtbaren, von Kämpfer zu Kämpfer im unteren Raum laufenden Metallstangen mochten ursprünglich nicht nur die Leuchterteller getragen haben, sondern waren (oder andere an ihrer Stelle) auch bestimmt, an Ringen Vorhänge zu tragen, die wie in den italischen Kirchen den Mittelraum abschließen konnten.

Von den großen Wandteppichen der mittelalterlichen Zeit, die im Norden unabhängig von dem Osten geschaffen sind, geben uns ja einige Denkmäler noch Zeugnis. Sie zeigen ein Tasten im Technischen, ein Experimentieren, den Wechsel von Stickerei, Wirkerei, Knüpfarbeit, scheinbar keine ganz feste Tradition. Der Wandteppich von Bayeux[44] bringt in seiner farbigen Wollstickerei auf einem nicht weniger als 63 m

[44] Über die Tapete von Bayeux vgl. die neue Veröffentlichung von Frank Rode Fowke, The Bayeux Tapestry, London, 1912, und A. Marignan, La Tapisserie de Bayeux, Paris, E. Leroux, 1902. Vgl. weitere Lit. bei Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, Diss., Halle 1898, S. 33. Die älteren französischen Stickereien und Tapisserien bei A. Jubinal, Les anciennes tapisseries historiées, ou collection de monuments les plus remarquables de ce genre qui nous sont restés du moyen-âge, à partir du XI^me^ siècle, Paris 1838.

langen Leinenstreifen deutlich den bewegten angelsächsischen Stil in einer primitiven Technik, freilich erst aus dem 12. Jh. In Spanien ist der fast 4 m breite Teppich im Dom zu Gerona mit der Darstellung der Schöpfung, der Paradiesesflüsse und Monatsbilder[45], in Deutschland sind im Dom zu Halberstadt jene bekannten Wirkteppiche erhalten, die durchaus noch dem strengen romanischen Stil des 12. Jh. angehören (Fig. 488), die gröberen Seitenstickereien um 1200 im Berliner Kunstgewerbemuseum und endlich jener ganz ohne Vorgänger und Parallele in der nordischen Kunst dastehende Knüpfteppich in der Größe von 7×6 m, den die Äbtissin Agnes von Quedlinburg (1186—1203) aus farbiger Wolle fertigen ließ mit der Allegorie der Vermählung des Mercurius und der Philologia im Anschluß an Martianus Capella[46].

Zur gleichen Zeit etwa, unter dem Abt Bartholomäus († 1224), entstanden in der Abtei St. Maximin in Trier die im Chor der Kirche aufgehängten Teppiche, von denen die Inschriften in dem Cod. 1337 der Trierer Stadtbibliothek erhalten sind — sie geben uns wieder zum Teil profane Stoffe, die von hohem ikonographischem Interesse sind, und die, wären sie selbst auf uns gekommen, ein Gegenstück zu dem berühmten Teppich in Quedlinburg darstellen würden. Auf jenem Wandgemälde von St. Aposteln (Taf. XXXV) waren uns die beiden antiken Lieblingsautoren des Mittelalters nebeneinander erschienen; wie dort Marcianus Capella gibt hier Boëtius zum Teil das Thema. Es handelt sich um einen reichen Zyklus. Zunächst die vier Kirchenväter und dazu Athanasius und Beda. Weiter zwei Gruppen, die jedesmal sich zu entsprechen scheinen. Sokrates—Aristoteles, Xenophon—Discretio; dann Boëtius und die Philosophie, Diogenes und der Dieb, weiter das Bild des Abtes, wohl als Stifter. Es wird dann ein zweiter Teppich genannt mit Darstellungen symbolischer Art, sicherlich waren hier nach dem Physiologus Phönix, Löwe, Panther, Lamm, Rhinozeros, Hirsch abgebildet[47].

Von einer großen Folge von Tapisserien mit profanen Darstellungen, Schilderungen gleichzeitiger Ereignisse weiß die Zimmernsche Chronik zu erzählen. Nach dem J. 1100 hatte die Gräfin Elisabeth von Teck mit neun ihrer Frauen während eines Zeitraumes von neun Jahren an diesen Teppichen gearbeitet, die beide Langseiten des Chores in der Kirche von Herrenzimmern bedeckten. Sie zeigten die Geschichte der Wallfahrt der drei Brüder von Zimmern, der Schwäger der Gräfin, nach Jerusalem in fortlaufender Folge — vielleicht eine Arbeit ähnlich der der Tapete von Bayeux[48].

Aus derselben Zeit (um 1100) stammt das Gedicht, das Baudri, der Abt von Bourgueil, der Gräfin Adele von Blois, der Tochter Wilhelms des Eroberers, gewidmet hat, in dem er die Ausstattung des Schlafgemaches seiner Dame beschreibt. Auf der einen Schmalwand auf den Teppichen Darstellungen vom Chaos bis zur Sündflut. Auf der ersten Langwand Bilder aus der jüdischen Geschichte von Noah bis Salomo, auf der zweiten Geschichten aus der griechischen und römischen Sage, von Pyramus und Thisbe, Orpheus und Eurydice bis zur Gründung von Alba Longa. Auf der letzten Schmalwand die Eroberung Englands durch die Normannen. Ob es sich um die Beschreibung eines wirklich vorhandenen Raumes

---

[45] Vgl. zu den Stickereien des 11. Jh. in katalanischen Kirchen Jos. Gudiol y Cunill, Nocions de arqueologia sagrada Catalana, Vich 1902, p. 30. — Jos. Balari y Jovany, Origines históricos de Cataluña, cap. VII. Civilización mit Angabe der Quellen.

[46] Die Halberstädter und Quedlinburger Wandteppiche, am besten abgebildet bei Jul. Lessing, Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, Berlin 1903. Haseloff hebt in der Besprechung in der deutschen Literaturzeitung 1903, Nr. 19, S. 1186, mit Recht hervor, daß der Quedlinburger Teppich schon den unruhigen, scharfbrüchigen Stil zeige, den die sächsische Kunst in dieser Zeit unter byzantinischem Einfluß ausbildet. In den Handschriften tritt dieser Stil im allgemeinen erst 1210 auf, hier also wesentlich früher. Zu den Halberstädter Teppichen vgl. M. Creutz, Aus der Werkstatt des Rogerus in der Zs. f. christl. Kunst XXII, 1909, Sp. 364 m. Abb. — Ders., Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland, Köln 1910, S. 45. Hier ist der Versuch gemacht, diese Stücke mit den Goldschmiedearbeiten der westfälisch-rheinischen Rogerusgruppe in einen gewissen Zusammenhang zu bringen. Zu dem Quedlinburger Teppich vgl. noch E. Michael, Kulturzustände des deutschen Volkes während des 13. Jh., Freiburg 1911, S. 410. Gute Aufnahmen in situ bei Soil, Tapisseries conservées à Quedlinburg, Halberstadt et quelques autres villes du nord de l'Allemagne: Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc XXII, 1889. — E. Müntz, Histoire de la tapisserie I, Allemagne p. 3. — Marquet de Vasselot, Le trésor de l'abbaye de Quedlinburg: Gazette des Beaux-Arts 3me pér. XX, 1898, p. 305, 316.

[47] Die Inschriften gedruckt bei Fr. X. Kraus, Christl. Inschriften der Rheinlande II, S. 180.

[48] Zimmernsche Chronik: Bibl. d. literar. Vereins Stuttgart XCI, S. 98; 2. Aufl. S. 106. — Henri Hagenmeyer, Étude sur la chronique de Zimmern: Archives de l'Orient latin II, 1882, p. 17. — J. Guiffrey, Les tapisseries du XIIme à la fin du XVIme siècle p. 3.

handelt oder nicht: der Autor schöpft jedenfalls aus einem reichen Anschauungskreise, der seiner Zeit geläufig war[49].

In den ersten Jahren des 13. Jh. unter dem Abt Albert (1199—1217) entstand am Rhein in der Benediktinerabtei Maria Laach eine Folge von Teppichen, die vielleicht bestimmt war, die Oberwände des Mittelschiffes in der Abteikirche zu schmücken[50]. Die großen Flächen der zehn Obergadenfelder forderten von selbst zu einem solchen Schmuck auf. Zehn kurze Sätze geben die Namen der Stifter und der von ihnen gemachten Schenkungen. Dazu zog sich eine Inschrift aus sechs leoninischen Hexametern unter sämtlichen Darstellungen hin, wohl in der Form einer durchlaufenden Bordüre. Die Aufzählung der zehn Namen paßt sehr gut zu den zehn Feldern[51]. Beginnt man mit der letzten

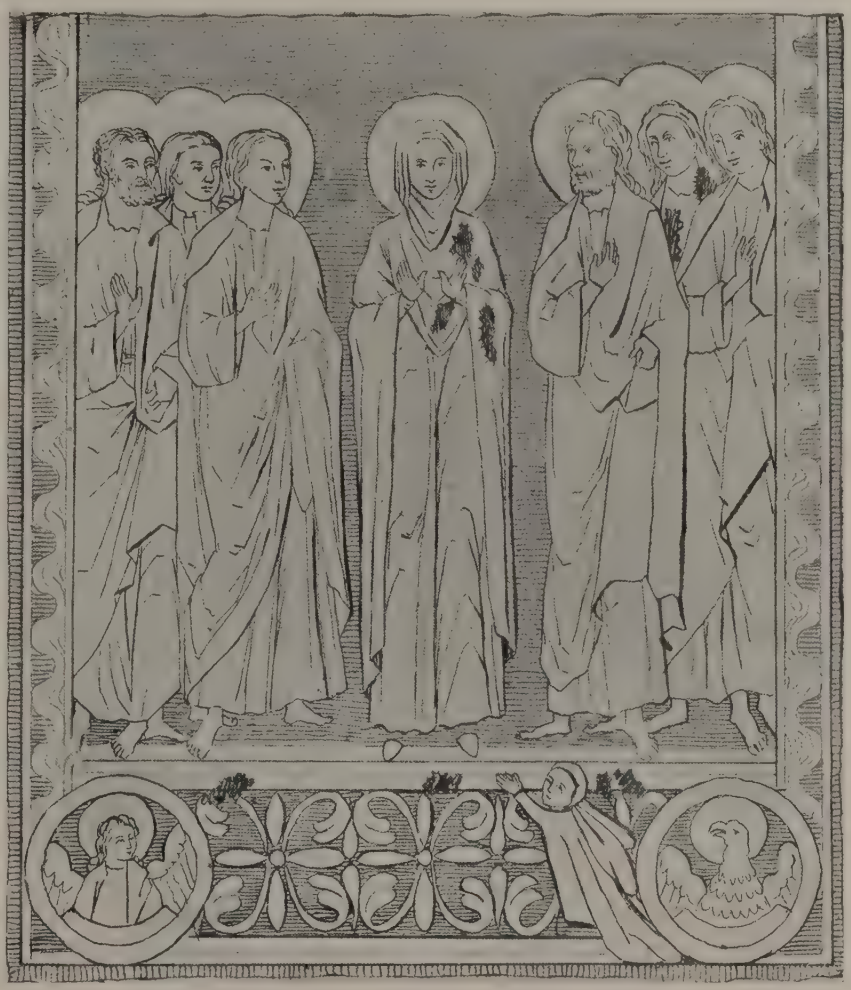


Fig 489. Das untergegangene velum pictum aus St. Aposteln in Köln.

In tapetiis vero illis, quas Albertus abbas curavit fieri, sub singulis figuris hi legebantur versus:

Fons et origo boni, lux sidereae regioni
Suppliciter proni damus ista tuae ditioni
Dona, tui doni non ingrati dationi;
Unde evi throni speramus in aede reponi
Qua meruere boni felices esse coloni
Templum fundantes benedic et inhabitantes.

Hadwigis comitissa offerens chorum dicit: Suscipe virgo pia munus, quod reddo, Maria.

Es folgen eine Reihe von kurzen Sätzen, von denen es zweifelhaft ist, ob sie selbst unter den dazugehörigen Bildern gestanden haben, oder ob sie nur den Inhalt der betreffenden Verse angeben. Daß sie aber sicher zu bildlichen Darstellungen gehörten, läßt hier und da die Form erkennen.

Item Mengottus, Ernestus, Erluwinus dant Adenhan.
Item Sibertus, Joannes, Rudulphus et Henricus dant Budenhart.
Item Mechtildis, Joannes, Margareta et Joannes dant Evernach.
Item Henricus burggravus Berla, Joannes filius dant argenteam amphoram ac scyphum cum pecuniis coopertum (et curtim, cuius nomen non habetur).

[49] L. Delisle, Poème adressé à Adèle, fille de Guillaume le Conquérant par Baudri, abbé de Bourgueil, Caen 1871. Benutzt bei Stephani, Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses, Diss., Halle 1898, S. 39.

[50] So ist die Ansicht von Adalbert Schippers, Maria Laach und die Kunst des 12. u. 13. Jh., Trier 1911, S. 64. — Andreas Huppertz, Die Abteikirche zu Laach u. d. Ausgang d. gebundenen romanischen Systems in den Rheinlanden, Straßburg 1913, S. 25.

[51] Die Stelle findet sich in den Collectanea des Joh. Schoeffer († 1652) in der Stadtbibliothek zu Trier, Ms. 1696, mitgeteilt v. Paul Richter, Die Schriftsteller der Benediktinerabtei Maria-Laach (Westdeutsche Zs. f. Geschichte u. Kunst XVII, 1898, S. 41, 64).

Inschrift, so kommt die chronologische Reihenfolge heraus. Danach befand sich an der südlichen Hochwand im ersten Felde die Darstellung der beiden Stifter, des Pfalzgrafen Heinrich und seiner Gemahlin Adelheid. Es folgten Pfalzgraf Siegfried und seine Gattin Gertrud, Pfalzgraf Wilhelm, Rupert von Rheineck, Gerhard von Hochstaden, Burggraf Heinrich, Mechthild mit Johannes, Margarete und Johannes, Sibertus mit Johannes Rudolphus und Heinrich, Mengottus mit Ernst und Erluwin. Am Schluß gegenüber dem Stifter, dem Pfalzgrafen Heinrich, das Bild der Gräfin Hedwig als der Stifterin des Chores. Eine ganz einzigartige Folge von historisch zeitgenössischen Darstellungen und Bildnissen in einer Abteikirche an so dominierender Stelle würde allerdings ohne Parallele sein. Die Stifterbildnisse in St. Quirin zu Neuß stehen doch sehr untergeordnet daneben. Man wird fragen müssen, ob nicht eher ein Platz im Kapitelsaal oder an anderer Stelle des Klosters angemessen war. Außer diesen zehn Stifterteppichen befanden sich in Laach noch weitere mit Szenen aus dem Kampf des Abtes Albert mit Gerhard von Nürburg-Are aus den Jahren 1209—1213[52]. In jedem Falle ein ganz außergewöhnliches Thema: zwei große, zusammenhängende Folgen mit profanen Vorwürfen wie in

Fig. 490. Leinenstickerei aus St. Kunibert in Köln.

Item Gerardus de Hohstaden dat medietatem laci, Rupertus de Ryneck dat curtim.
Wilhelmus palatinus . . . . .
Et haeres maiorum confirmo dona meorum.
Sifridus palatinus et Gertrudis eius uxor,
Dat in Brabant Overhoven Under Meylen castrumque destrui facit, scilicet Loich.
Item Henricus palatinus ac eius uxor Aleidis.
Palatin offerentes Bedendorf, Reida, Belle, Cruft, Alckene.
Jungat in aede patris nos haec domus unice matris.

[52] Die Collectanea Schöffers berichten hierüber (P. Richter i. d. Westdeutschen Zs. XVII, S. 64): Hanc tragoediam Albertus una cum aliis vel fundationis vel donationis pacatis iam sopitisque iurgiis ne obliterata in oblivionem irent, in haec quae visuntur peristromata texere fecit. Der Text fährt fort: O virum praeclarum! solent magnates haec tapetia vel pro sua antiquitate vehementer admirari, cum nobis interim omnia ista usu vilescant. Vgl. die Anm. 71 bei Richter a. a. O.

jenen älteren Teppichen von Herrenzimmern. Die Teppichkunst hat sich jetzt alle Gebiete der Darstellung erobert.

Ein velum templi, ein Hungertuch, war der große Stoff, der sich bis 1875 in St. Aposteln zu Köln befand. Das große Tuch war ein velum pictum; an Stelle der mühsamen Ausführung in Stickerei war die Darstellung in Farbe auf den schweren grauen Leinenstoff aufgetragen. Nur eine dürftige Zeichnung von Mehring (Fig. 489) gibt uns heute einen Begriff von diesem merkwürdigen Werk. Dargestellt war die Mutter Gottes zwischen den Aposteln in ganz symmetrischer Anordnung und monumentaler Auffassung. In der Borte am Fuß erschien zwischen zwei Medaillons mit den Evangelistensymbolen die Stifterin (oder der Stifter?). Wenn auch die Zeichnung sehr dilettantenhaft und verwaschen ist, so zeigt sie doch deutlich, daß die Arbeit noch an den Schluß der Schöpfungen im fließenden zeichnerischen Stil gehört[53].

In ganz anderer Technik, in Platt- und Kettenstich, ist die buntfarbige Leinenstickerei ausgeführt, die sich, 3,10 m lang, in dem Schrein der h. Ewalde in St. Kunibert zu Köln gefunden hat. Sie zeigt eine wohl

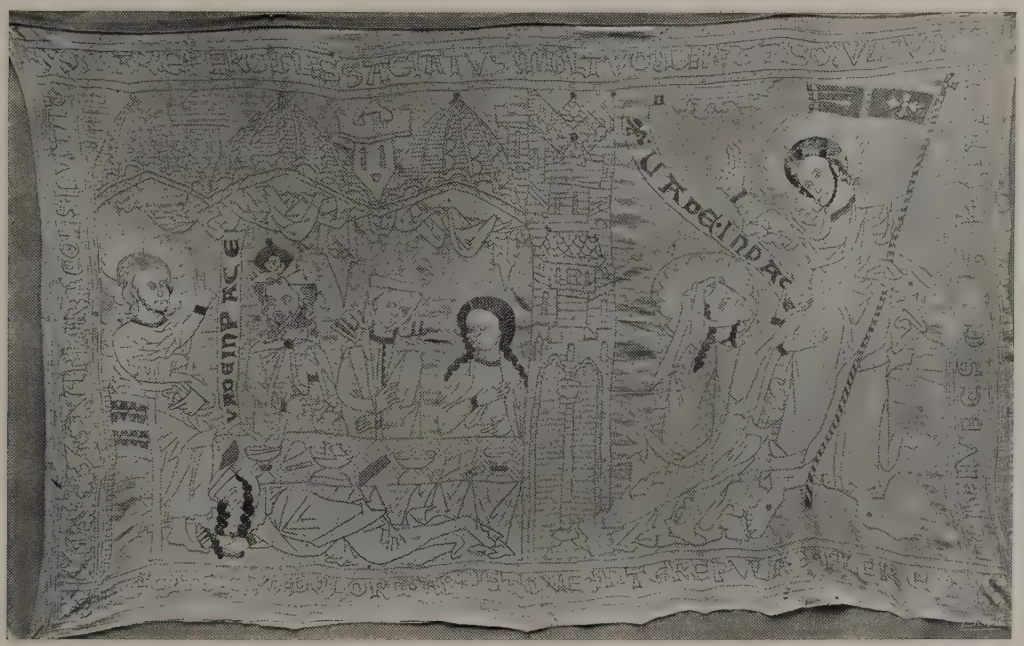


Fig. 491. Sächsische Stickerei im Fürst-Otto-Museum zu Wernigerode.

sicherlich kölnische Arbeit auch noch aus der letzten Zeit des fließenden Stiles in noch sehr strengen archaischen Formen (Fig. 490)[54].

Die Stickereien des 13. Jh. geben uns dann noch viel deutlicher eine direkte Parallele zu dem gleichzeitigen Stil der Wandmalereien — sie zeigen uns zugleich, wie solch eine wandernde Stickerei den monumentalen Stil in die Ferne tragen konnte. Man vergleiche etwa die wundervolle Umrißstickerei in

[53] Noch 1871 hing der Teppich auf der Epistelseite des Chores der Kirche, nach der Legende als Bahrtuch der Richmodis von Aducht bezeichnet, die aber erst 1350 starb. Im Jahre 1875 verbrannt. Vgl. Bock, Geschichte der liturg. Gewänder III, S. 141. — Ders., Das h. Köln, St. Aposteln Nr. 8. — Ewald in den Kunstdenkm. d. Stadt Köln I, II, S. 165. Über die Hungertücher C. A. Savels in der Zs. für christl. Kunst VII, 1894, Sp. 179. — Tapecia picta z. B. auch erwähnt in Mainz: Christiani chron. Mogunt.: Mon. Germ. SS. XXV, p. 239. Gemalte Vorhänge sind es auch, die im Kloster Senones bei Metz im 12. Jh. erwähnt werden. Vgl. Vita Antonii abbatis Senonensis: Mon. Germ. SS. XXV, p. 347:

Item cortinas studuit conquirere binas
Mirifice pictas, nullis ut spero secundas.

[54] Vgl. A. Ditges, Stickerei a. d. Schrein der h. Ewaldi in St. Kunibert in Köln i. Zs. f. christl. Kunst II, 1889, Sp. 311. — Kraus, Christl. Inschriften der Rheinlande II, Nr. 540. — Ewald i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 304.

[55] Doering u. Voss, Meisterwerke d. thüringisch-sächs. Kunst Taf. 25. — Lehnert, Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes I, S. 345.

Wernigerode mit den gleichzeitigen Buchmalereien der sächsischen Schule (Fig. 491)[55], den Wandmalereien von Goslar, Braunschweig, Halberstadt oder dem Altaraufsatz aus Quedlinburg im Berliner Museum.

Es ist nicht nötig, auf die Rolle hinzuweisen, die Teppiche, Wandbehänge und Vorhänge in den Quellen des 12. und 13. Jh. spielen. Vor allem die altfranzösische und mittelhochdeutsche Dichtung sind hier reich an Nachrichten[56]. Als Umbehänge, Ruclachen, Cortines treten sie uns hier entgegen; wie auf den kirchlichen Stoffen werden die Muster mit Vögeln und Fabeltieren erwähnt, daneben aber figürliche Darstellungen, ganze Schlachten und Turniere, Geschichten aus den Ritterromanen, besonders auch aus dem Altertum. Die wandernden Residenzen der deutschen Könige und Fürsten, die Aufbauten der Festzelte, der Tribünen sind ohne solche Teppiche gar nicht denkbar, bei Festlichkeiten schmückten sie die Fronten der Stadthäuser, der Ehrenpforten, der Brücken und Tore. Sie hingen wie Fahnen in den Straßen. Diese mächtigen Stoffdekorationen mußten die Phantasie der Zeitgenossen noch ganz anders anregen als die Wandmalereien, die mit jenen kaum an Intensität der farbigen Wirkung wetteifern konnten.

Durch diese groß gemusterten oder figurativen Stoffe ist scheinbar bis an den Anfang des hohen Mittelalters ein breiter Strom von dekorativen Anregungen und formalen Vorstellungen aus dem Osten in das Abendland hinübergeleitet worden. Beispielsweise jenes sogenannte Bahrtuch des Bischofs Günter im Domschatz zu Bamberg zeigt, daß noch bis in das 11. Jahrhundert hinein auch große figürliche Darstellungen aus Byzanz kamen. Die Fülle der in den Kirchenschätzen und Sammlungen des Abendlandes noch heute erhaltenen sassanidischen, alexandrinischen, syrischen, byzantinischen, westmuslimischen und sizilischen Seidenstoffe beweisen daneben zur Genüge, wie stark der Import allenthalben gewesen sein muß. Von der Beschaffenheit der rein dekorativen oder gemusterten Wandbehänge vermögen wir uns in Rückschluß auf jene ägyptischen Stoffe des 4. und 5. Jh. aus den gleichzeitigen Bilderhandschriften eine Vorstellung zu schaffen. Wie die ersten Kanonesbogen und Zierblätter vielfach im Anschluß an die den Kirchenbesuchern ständig vor Augen stehenden Motive auf den großen Teppichen und Vorhängen entstanden sind, so können wir uns umgekehrt für die karolingische und die frühromanische Zeit aus diesen Zierblättern ein Bild von dem Aussehen der Vorhänge dieser Zeit machen. Außerdem haben wir aus dieser Zeit ja auch schon ganz deutliche malerische Darstellungen von Wandbehängen nicht nur wieder in der Buchmalerei, sondern auch in der Wandmalerei, so früher schon in Kusejr 'Amra und besonders deutlich in S. Maria antiqua. Schon in karolingischer Zeit, so hören wir aus den Quellen, ist in den Frauengemächern der Pfalzen und Höfe wie in den Nonnenklöstern das Sticken üblich. Für die Technik selbst bedurfte es ja keiner Anregung und Anlehnung. Noch bei der späten Tapete von Bayeux möchte man sich eigentlich vorstellen, daß hier die Sticker oder Stickerinnen, fast ohne verwandte Werke zu kennen, die Technik, freilich eine sehr bescheidene Technik, gewissermaßen neu erfunden und dem stark akzentuierten Rhythmus der zeichnerischen Vorlage angepaßt hätten. Aber aus den vielfachen griechischen Bezeichnungen für jene ersten höfischen Stickereien entnehmen wir, daß auch hier, im Anfang mindestens, eine Schulung durch griechische Vorbilder vorlag, oder daß die kunstreichen Verfertigerinnen wenigstens mit dem griechischen Vorbild, das ihnen vorschwebte, kokettieren wollten. Wenn man nach den Trägern des byzantinischen Einflusses nach dem Abendlande fragt: wie relativ gering ist die Zahl der in den abendländischen Bibliotheken der romanischen Zeit genannten griechischen Handschriften, und wie außerordentlich ist die Fülle der kirchlichen Gewänder, der Stoffe, Stickereien, der Vela, die uns in den Inventaren entgegentreten, und die wir zu einem großen Teil als östlichen Import in Anspruch nehmen dürfen. Es ist gar kein Zweifel, welche Kunstgattung hier den g r ö ß e r e n Einfluß auszuüben in der Lage war.

---

[56] Vgl. Moritz Heyne, Das deutsche Wohnungswesen, Leipzig 1899, I, S. 246, 375. — K. G. Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung I, S. 318, 419; II, S. 383. — Ders., Die textile Innendekoration des frühmittelalterlichen deutschen Hauses und die ältesten Stickereien Pommerns. Diss., Halle 1898. — Reiche Belegstellen bei A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, Leipzig 1889, I, S. 76, 630, 639, wo nur die nüchternen tatsächlichen Berichte und phantastisch-dichterische Übertreibungen bunt nebeneinander stehen. — P. Weber, Profane Wandmalereien d. Mittelalters: Beil. z. Allgem. Zeitung 1898, Nr. 16 u. 17. — Ders. i. d. Baumgärtelschen Wartburgwerk S. 612. — Jan Kalff, Onderzoekingen naar der tiend' eeuwsche schilderkunst in Nederland: Tweemaandelijksch Tijdschrift 1897, März, p. 6. — E. Michael, Kulturzustände d. deutschen Volkes während d. 13. Jh., Freiburg 1911, S. 398.

Die ersten selbständigen monumentalen Schöpfungen der Stickerei im Norden wird man sich dann nicht anders vorzustellen haben als die erhaltenen Wandmalereien, als eine einfache Vergrößerung der Buchmalereien mit gleichzeitiger Steigerung und Vereinfachung. Daß der Ornamentenschmuck auch dieser Teppiche und Vorhänge sehr lange sich aus den textilen Motiven speiste, liegt auf der Hand. Auch der durch die Webetechnik geschaffene oder beförderte Wappenstil ward von der Stickerei sicher gern als etwas der Flächenkunst besonders Eigenes übernommen. Im Laufe des 11. Jh. scheint dann mehr und mehr eine heimische Produktion auch in den Wirkereien und Knüpfarbeiten aufzukommen. Diese nordische Arbeit hält sich nun ganz frei von den südlichen Einflüssen. Sie geht im Anfang noch in absonderlich derben Gebilden und in schweren, grobschlechtigen Formen hinter der großen monumentalen Malerei der Zeit her, bis die Knüpfkunst in den wundervollen Darstellungen von Quedlinburg, in dem vornehm gemessenen Stil der breiten, auch im Ethnographischen ganz den sächsischen Stamm zeigenden Gestalten sich zur höchsten Leistungsfähigkeit der monumentalen Kunst der Zeit erhebt.

Und haben nicht auch diese deutschen Teppiche wieder auf die Wandmalerei eingewirkt? Bei den Malereien in Burgfelden hatte schon Friedrich Schneider die Anlehnung an figurierte Teppiche vermutet[57]. Der Bilderfries mit der Legende des h. Severus in der Severuskirche zu Boppard (vgl. oben S. 482) erscheint uns wie ein über die Wand weggespannter zweireihiger großer Teppich. Diese Wandbehänge stehen mit der monumentalen Wandmalerei in engem Zusammenhange; sie sind für jene eine wichtige Quelle des Stofflichen und der Ornamentik, sie entnehmen ihr umgekehrt die Gesetze ihres Stiles — sie sind aus einer Darstellung der Entwicklung der Wanddekoration nicht herauszuschneiden.

[57] Fr. Schneider, Zur Ikonographie des Mittelalters: Der Katholik 1896, S. 349. — Kuhn, Kunstgeschichte, Malerei I, S. 198.

Fig. 492. Karolingisches Glasgemälde aus Sèry-lès-Mézières.

Die rheinische Monumentalmalerei.

Grundlagen und Parallelen.

Die Anfänge. Untergegangene Zyklen.

Von dem Charakter der karolingischen Monumentalmalerei können wir uns nur aus den Schriftquellen ein einigermaßen erschöpfendes und richtiges Bild machen. Die zufällig erhaltenen Reste treten hier lediglich zur Ergänzung hinzu. Wir haben nichts von den Malereien erhalten, mit denen Hincmar die Kathedrale von Reims, mit denen Heribald die Kathedrale von Auxerre schmückten, nichts von den Wandgemälden von Tours und St. Riquier, von St. Gallen und Fulda, nichts von den Schöpfungen der Madalulfus und Hilperich. Dafür erzählen bis zum Anfang des 11. Jh. die Quellen ziemlich ununterbrochen von ganzen Bilderfolgen, und die Tituli geben uns einen hinreichenden Einblick in den Inhalt dieser Zyklen.

Die Verbindung mit den Unterschriften zeigt zur Genüge, wozu diese reichen Zyklen dienten, und was sie dem Ungebildeten und des Lesens Unkundigen erzählen sollten, auch wenn wir das nicht durch so viele gewichtige Äußerungen bestätigt erhielten: eine lebendige Bilderbibel sollte denen vor Augen gestellt werden, denen die Bibel selbst verschlossen war. Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur ut hi qui litteras nesciunt in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent sagt schon Gregor der Große. Und an anderer Stelle: Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus[1].

Der Zweck ist ausgesprochen Belehrung. Die Kirche bedient sich der Kunst wirklich nur als Dienerin. Damit tritt der lehrhafte Zweck, das pädagogische, das literarische Moment, in den Vordergrund. Die unmittelbar packende künstlerische Wirkung ist nicht das, was zunächst beabsichtigt wird. Das ist der große und entscheidende Unterschied zwischen den Kompositionen, die mit einem Blick für den Eintretenden zu umfassen und zu erfassen sind, die damit ihre innere Größe sofort enthüllen, ihre machtvolle Wirkung sofort aussprechen, und jenen anderen Darstellungen, die gewissermaßen abgelesen werden sollen. Wenn wir uns nach den Resten in St. Johann zu Münster in Graubünden (Fig. 493) ein Bild von der ursprünglichen Wirkung der Wand machen, so können wir uns nur eine teppichartige Wirkung denken. Die Dar-

[1] S. Gregorii epist. 110, VII, 2; auch Epist. IX, 105; XI, 13 (Jaffé, Nr. 1262, 1361): Imagines in ecclesiis esse servandas quatenus et litterarum nescii habuerunt, unde scientiam historiae colligerent. Paulinus von Nola führt das Didaktische in den Gemälden ebenso aus (Natal. S. Felicio IX, v. 511, 542. Übersetzung der betreffenden Stellen bei A. Buse, Paulin, Bischof von Nola und seine Zeit, Regensburg 1856, II, S. 317. Hieronymus (Epist. ad Fabiol. LXIV, 10) findet die Formel: multo plus intelligitur, quod oculis videtur quam quod aure percipitur. Vgl. Marignan, Etudes sur la civilisation française II, p. 157, Anm. 1, p. 175, 178. — Kraus, Gesch. d. christl. Kunst I, S. 79, 395, 603. Die parallelen Stellen ließen sich leicht vermehren. Sehr klar bezeichnet die Pariser Synode von 825 die Bilderfolgen in den Kirchen als nescientibus pro pietatis doctrina pictae vel fictae (Mansi, Coll. Conciliorum XIV, p. 463). Noch die Synode von Arras v. J. 1025 wiederholt diese Definition (E. Mâle bei Michel, Hist. de l'art I, II, p. 757). Guilelmus Durandus sagt: Picturae et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae (Rationale divinorum officiorum I, c. 3, ed. 1568, p. 12). Deutlich bezeichnet Walafrid Strabo die Bestimmung der Bilder (De rebus ecclesiasticis c. 8): Videmus aliquando simplices et idiotas, qui verbis vix ad finem gestorum possunt perduci, ex pictura passionis dominicae, vel aliorum mirabilium ita compungi, ut lacrimis testentur exteriores figuras cordi suo, quasi lituris impressae. Die Bezeichnung „terreat hic terror" an dem Jüngsten Gericht an der Kathedrale zu Autun (Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV, S. 330) gilt auch für jede andere Gattung frühmittelalterlicher Kunstwerke. Zuweilen wird der pädagogisch-prophylaktische Zweck solchen Bilderschmuckes auch sehr nüchtern auseinandergesetzt, so vom h. Paulinus in der schon oben erwähnten Stelle: Viele kommen herbei, die nicht zu lesen verstehen. Voll Glauben bringen sie die Nächte im Gebet zu. Allein, da ihr Geist keine genügende Beschäftigung findet, verlassen sie die Kirche und geben sich ans Trinken. Deshalb schien es nur zweckmäßig, die ganze Felix-Kirche mit Bildern zu füllen, damit die vielfarbigen Gemälde mit den erklärenden Inschriften den Geist der Landleute überraschen und fesseln; und indem sie die einzelnen Bilder ansehen, und die Inschriften lesen, nicht so schnell an die Speise denken, da ihre Augen ihnen einen geistlichen Genuß verschaffen. Außerdem regen die Bilder selbst sie für Nachahmung an, so daß die Trinkgelage dadurch seltener werden (Carmina, Nat. IX, v. 580—595).

stellungen selbst gingen zuerst für das Auge verloren, die Feldereinteilung und die ungefähr gleiche enge Füllung mit Figuren beherrschte den Eindruck; erst bei der Lektüre der einzelnen Szenen ging dem Beschauer auf, was hier dargestellt war[2].

Unter den untergegangenen karolingischen Zyklen, von denen wir uns nur nach den Schriftquellen eine Vorstellung bilden können, sind zwei von besonderer Bedeutung für die künstlerische Entwicklung der Rheinlande, die Gemälde von Aachen und Ingelheim; sie gehören deshalb auch an die Spitze der hier gegebenen geschichtlichen Skizze. Über A a c h e n berichtet uns der Pseudoturpin, daß Karl das Münster mit Szenen des Alten und Neuen Testamentes, den Kaiserpalast mit Darstellungen der sieben freien Künste und der spanischen Kriege habe ausschmücken lassen[3]. Die Quelle ist keine reine; wir wissen, wie sich in dem Kopf des Autors dieses zweiten Teiles, des Mönches von St. Andreas zu Vienne, im Anfang des 12. Jh. Historisches und Legendarisches mischte, und wie leicht bei ihm auch Mißverständnisse und Verwechselungen vorkamen. Den ersten Teil seiner Meldung über die Ausschmückung der Basilika B. Mariae V. möchte man auf eine solche Verwechselung mit Ingelheim (s. u. S. 746) zurückführen; in dem Zentralbau von Aachen war auch schwerlich für einen derartigen typologischen Zyklus, der zwei Parallelwände voraussetzte, Platz.

Eine poetische Übertragung und Ausschmückung dieser Nachricht des Pseudoturpin finden wir im Karolellus, der wohl gleichfalls um 1100 von dem Mönch von St. Andreas in Vienne gedichtet ist[4]. Die Nachricht über die Aachener Malereien geht aus dem Turpin in eine Reihe späterer Kompilationen über, die es alle mit der Quellenkritik nicht sehr ernst nehmen, in die Chronik des Zisterziensers Helinand[5], in die des Alberich von Trois-Fontaines[6] und weiter in spätere prosaische und poetische Geschichtsklitterungen.

---

[2] Vgl. das Schema bei Josef Zemp u. Robert Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden. Taf. 16. Vgl. dazu Aug. Schmarsow, Über die karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden i. d. Monatsheften f. Kunstwissenschaft I, 1908, S. 387. — J. Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. XVI, S. 383. — Dvořák, Neueste Literatur z. Gesch. d. karol. Kunst i. d. Kunstgeschichtl. Anzeigen 1907, S. 18. — Cohn-Wiener i. Repertor. f. Kunstwiss. 1912, S. 423. — J. R. Rahn i. Repertor. f. Kunstwiss. XXX, 1907, S. 66. — G. Dehio i. d. deutschen Literaturzeitung XXVIII, 1907, Nr. 24. — P. Toesca, La pittura e la miniatura nella Lombardia, p. 50. — S. Guyer, Die christlichen Denkmäler des 1. Jahrtausends in der Schweiz, Leipzig 1907, S. 72. — Pupikofer, Heierli, Fäh, Entwicklung der Kunst in der Schweiz, St. Gallen 1914, S. 80. Über das Verhältnis von Gemälde zu Illustration vgl. die allgemeinen Bemerkungen von J. Sauer (i. d. Besprechung v. Beissel, Gesch. d. Evangelienbücher) i. d. Byzantin. Zs. XVI, S. 664. Die einfachere Streifenanordnung in Reichenau und Burgfelden gewürdigt bei P. Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alp, Darmstadt 1896, S. 49.

[3] Turpini Historia Karoli Magni c. 30, ed. Ferd. Castets (Publ. spéc. de la soc. pour l'étude des langues romanes), Montpellier 1880, p. 57: Beatae Mariae virginis basilicam, quam ibi aedificaverat, auro et argento, cunctisque ornatibus ecclesiasticis decenter adornavit, veterisque et novae legis historiis eam depingi iussit, et palatium similiter, quod ipse iuxta eam aedificaverat. Bella namque, quae ipse in Hispania devicit, et septem liberales artes inter caetera miro modo in ea depicta sunt. C. 31 bringt dann die genaue Beschreibung der 7 freien Künste nach Martianus Capella. Über die Überlieferung u. d. Drucke siehe schon oben S. 16 u. Anm. 17. Dazu Ul. Chevalier, Répertoire des sources historiques du moyen-âge II, Sp. 4574. — P. Meyer i. d. Romania XX, 1891, S. 327. Vgl. hierzu Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 30. Derselbe i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, 1889, S. 214. Die Wandgemälde im Kaiserpalast zu Aachen.

[4] Karolellus, ed. Merzdorf, Oldenburg 1855, l. V., c. 12, v. 295, p. 70:

Postea basilicam Cristi genitricis honore
Mirifice iussit ornari vestibus, auro,
Gemmis, argento, preciosis cultibus; in qua
Describi legem veterem precepit, ibique
Haud procul ipse domum regalem struxit, in ipsa
Hispanum bellum quod tandem vicit: et artes
Septem precipuas depingi fecit, easdem
Nominibus propriis distinxit et ordine certo.

Es folgt die Beschreibung der sieben Künste:

Karoli domus artibus istis
Septem precipuis fuit insignita.

Vgl. oben S. 17, Anm. 32.

Vgl. Michel, Chanson de Roland 1837, p. 244. Über die weiteren Versionen vgl. Gaston Paris, Histoire poétique de Charlemagne, Paris 1905, p. 370. — A. Molinier, Les sources de l'histoire de France I, p. 207. Die Einzelbeschreibungen der sieben freien Künste auch in den altfranzösischen Fassungen des Pseudoturpin (vgl. Th. Auracher i. d. Zs. f. romanische Philologie I, S. 327). Hierzu E. Teichmann i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XXIV, 1902, S. 111, Anm. 3.

[5] Chronicon Helinandi monachi coenob. Cisterc. S. Mariae de Frigido Monte: Tissier, Bibl. Cisterciensis VII, p. 73. — Migne, Patrologia lat. CCXII, p. 477. Die von einem Aachener Kleriker um 1166 in Aachen selbst verfaßte vita Caroli (vgl. darüber oben S. 18 u. Anm. 34) hat auffallenderweise diese Notiz nicht.

[6] Chronica Alberici Monachi: Mon. Germ. SS. XXIII, p. 718. Ipsam vero ecclesiam depingi fecit veteris et nove legis hystoriis, palatium vero septem liberalibus disciplinis et bellis Hispanicis.

In der Reimchronik des Philipp Mousket ist diese Nachricht freilich erst in der 2. Hälfte des 13. Jh. noch etwas weiter ausgeschmückt: „In seinem Palaste ließ der König manches Lanzenbrechen malen, Burgen, Städte, Dörfer und feste Plätze, Kämpfe, Schlachten und Treffen und alles, was er in seinem Leben vollbracht hatte . . . auch wurden alle Kämpfe gemalt, die er je an irgend einem Tage gewonnen hatte, und die Länder, die er erobert hatte, und die Gesetze, die er dort gemacht hatte[7]."

Eine innere Unwahrscheinlichkeit liegt hier nicht vor. Die Ausmalung des palatium, worunter in diesem Falle (bei dem Gegensatz zu basilica) wohl der Festsaal, die aula regia gemeint ist, durch historische Gemälde würde nicht ohne Parallele in jener Zeit sein. Als nächster Vergleich ergibt sich sofort die Darstellung aus den Sachsenkriegen Karls, die in der Pfalz zu Ingelheim die Schlußszene in dem Zyklus bildeten. Es ist nicht nötig, anzunehmen, daß die ganzen Wände des Aachener Kaisersaales den spanischen Kriegen gewidmet waren. Das inter caetera in der Nachricht des Turpin bezieht sich auf die Darstellung im allgemeinen, nicht nur auf die Abbildung der sieben freien Künste. Der Autor gab also hier nur ein paar Themen von den vorhandenen an. So große Wandflächen, wie sie im 19. Jh. in dem gotischen Saal erst durch die Zumauerung der Fenster an der einen Längswand für die Rethelschen Fresken geschaffen sind, standen freilich den karolingischen Malern in dem alten karolingischen Kaisersaal, dessen Außenmauern uns noch heute erhalten sind, nicht zur Verfügung. Auf beiden Seiten unterbrachen Fenster das karolingische Mauerwerk. Immerhin kann man annehmen, daß eine ähnliche Folge sich hier befunden hat. Die Wandmalereien zu St. Johann in Münster zeigen auch für die profanen Stoffe, wie solche Geschichtenzyklen, in sehr viele einzelne Szenen aufgelöst, streifenweise die Wandflächen füllten (Fig. 493)[8]. Das Schema, wie es in St. Georg in Oberzell auf der Reichenau in einem klassischen Beispiel uns entgegentritt, gibt dann schon eine Vereinfachung dieser Anordnung — an Stelle der mehrstreifigen Bilderbibeln einen streng geschlossenen Zyklus in einer einzigen Kolumne: schon hier ist der Übergang zu den mit einem Blick zu übersehenden einheitlichen Dekorationen angezeigt (Fig. 494).

Nicht unmöglich, daß Karl dem Großen bei dem Auftrag zu diesem Werk Erinnerungen an ähnliche Darstellungen, die er im Süden gesehen hatte, vorschwebten. Die Langobardenkönigin Theudelinde hatte ihren Palast zu Monza mit Darstellungen aus der Geschichte der Langobarden ausmalen lassen, die zur Zeit Karls des Großen noch vorhanden waren. Paulus Diaconus, sein Zeitgenosse, beschreibt sie ausdrücklich,

---

[7] Chronique rimée de Philippe Mouskets, ed. von Reiffenberg, Brüssel 1836, v. 9690:

Et s'i fist paindre voirement
Trestout le Nouviel Testament
Et le vies Testament apriès;
Moult en furent li mestre engriès.
Et droit en son palais de jouste
Fist li Rois paindre mainte jouste;
Castiaus, chités, viles et bors,
Poignis, batailles et estours,
Et quanqu'il ot fait en sa vie.
Et les sept ars n' oblia mie.

Es folgt nun die Beschreibung der sieben Künste, die er aufzählt: „Si com par l'estore les sai". Das Ganze ist ein langer gelehrter Exkurs „aus der Geschichte". Am Schluß heißt es weiter:

Ces sept ars i fist Karles paindre
Et de coulors divierses taindre,
Et toutes lor filles apriès.
Moult en fu li mestres engriès.
Si furent paint tot li estour
K'il venqui onques a nul jour
Et les tieres k'il ot conquises
Et les lois k'il i ot assises.
Tout i fist Karles paindre et metre
Celui ki s'en sot entremetre.

Vgl. dazu E. Teichmann, Aachen in Philipp Mouskets Reimchronik: Zs. d. Aachener Gesch.-Ver. XXIV, 1902, S. 65, 104.

Gemälde von den Taten Karls spielen dann auch in der poetischen Literatur eine Rolle. Im Wilhelm von Orange wird uns erzählt, daß in Terramers Palaste die Schlacht bei Ronceval gemalt war: Ulrich von dem Türlin, Wilhelm, p. 61:

Swaz Terramer genuzze
Der hervart hat ze Runcival
Das heizze her malen in den sal
Das man di tat beschowe.

Ebenso werden in Tremoigne Gemälde mit den Siegen Karls genannt: Jean Bodel, La chanson des Saxons, p. 296:

Sa victoire i fist metre, escrire et seeler,
A beles letres d'or dou meillor d'outre-mer.

Vgl. A. Schultz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, [2] I, S. 75. — Clemen i. d. Westdeutschen Zs. IX, 1890, S. 148.

[8] J. Zemp u. R. Durrer, Das Kloster S. Johann zu Münster in Graubünden, S. 16. Vgl. Aug. Schmarsow i. d. Monatsheften f. Kunstwissenschaft I, 1908, S. 387. Es scheint mir übrigens keine dringliche Notwendigkeit vorzuliegen, fünf Bilderstreifen übereinander anzunehmen. Aber schon drei würden eine außerordentliche Zahl von Einzelszenen ergeben.

und es ist kein Zweifel, daß er, da er hier auf Details der Tracht eingeht, auf Grund von Autopsie spricht[9]. Auch Theodorich der Große hatte sein Bildnis in seinen Palästen zu Ravenna, zu Pavia und zu Neapel anbringen lassen[10]. Aber auch Berichte und Erzählungen über die Ausschmückung der byzantinischen Kaiserpaläste konnten bei Karl einwirken. In dem Palast der Chalke waren die Kriege Justinians und Belisars, namentlich die Kämpfe in Italien und Afrika, in Mosaiken dargestellt. Als Abschluß, als Hauptbild erschien hier Belisars siegreiche Rückkehr, das Kaiserpaar Justinian und Theodora in feierlichem Aufzuge, vor dem sich die gefangenen Könige der Vandalen und Goten verneigten[11]. Man möchte sich dieses Bild gern als ganz symmetrische Komposition denken, die sich ja aus dem Stoff leicht ergab — dann liegt es nahe, eine Apsisdekoration anzunehmen; wir möchten an eine Darstellung in der Hauptkoncha des Saales denken, die den Thronsitz barg. Ob in ähnlicher Weise auch im Kaisersaal zu Aachen, der ja auch mit einer Apsis, die damals noch nicht wie heute die Treppe barg, abschloß, das Bild des thronenden Kaisers dargestellt war? Für die byzantinischen Paläste scheint jene Darstellungsart die typische gewesen zu sein. Auch der Palast Kainourgion in Konstantinopel ist durch den Kaiser Basilios den Mazedonier nach 870 mit Mosaiken geschmückt worden, und hier war in der Thronnische des dreischiffigen Konsistoriums wieder der thronende Kaiser dargestellt, umgeben von seinen Trabanten und Feldherren, die ihm die unterworfenen Städte vorführten[12]. Möglich, daß die bekannten Widmungsbilder der ottonischen Prachthandschriften mit ihren Länderpersonifikationen uns hier eine entfernte Erinnerung an diese Darstellungsart aufbewahrt haben. Und endlich ist vielleicht in Ingelheim eine ähnliche Darstellung anzunehmen. Hier schließt der Zyklus des Ermoldus Nigellus mit einer Darstellung des gekrönten Karl ab, die wir uns wohl auch am besten in der Mittelachse des Saales

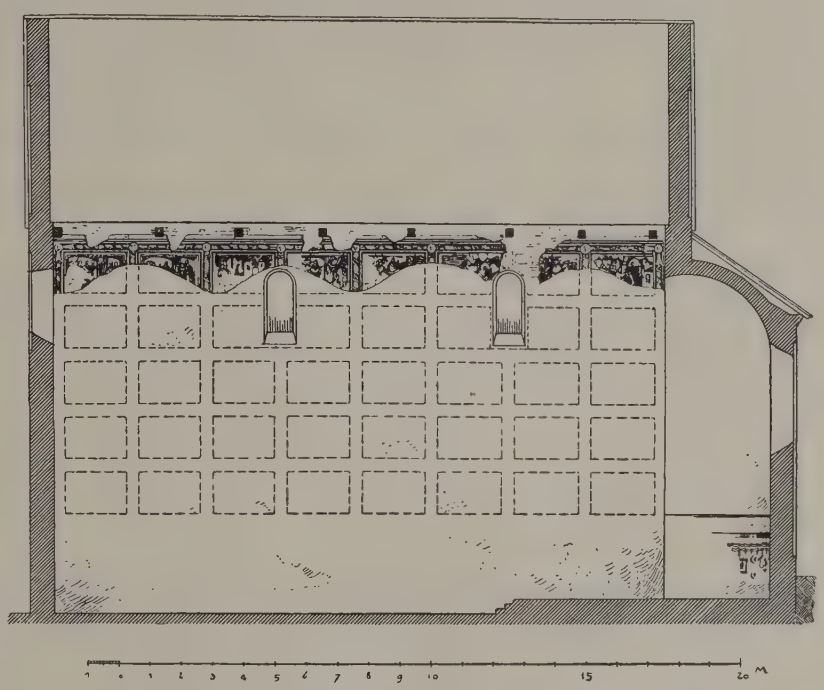


Fig. 493. St. Johann zu Münster. Rekonstruktion der Nordwand von Zemp.

[9] Paulus Diaconus, Historia Langobardorum l. IV, c. 23: Mon. Germ. SS.rer. Langobard., p. 124: Ibi etiam praefata regina suum palatium condidit. In quo aliquid et de Langobardorum gestis depingi fecit. In qua pictura manifeste ostenditur quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitium radentes nudabant, capillosa facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. Vestimenta vel eis erant laxa et maxime linea, qualia Anglosaxones habere solent, ornatu institu latioribus vario colore contextis. Calcei vero eis erant usque ad summum pollicem pene aperti et alternatim laqueis corrigiarum retenti. Postea vero coeperunt hosis uti quas equitantes tubrugos birreos mittebant, sed hoc de Romorum consuetudine traxerunt. Vgl. v. Schlosser, Beitr. z. Kunstgesch. a. d. Schriftquellen d. frühen Mittelalters: SB. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, phil.-hist. Cl. CXXIII, 1891, S. 59. — Clemen i. d. Westdeutschen Zs. f. Gesch. u. Kunst IX, 1890, S. 140.

[10] Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin p. 209.

[11] Procopius, De aedificiis conditis vel instauratis auspicio Justiniani imp. lib. I, c. 10 (Corp. SS. Byzant. Bonn. III).

[12] Theophanes continuat, l. V, c. 89 (Corp. SS. Byzant., ed. Bekker, p. 332). Die Stelle abgedruckt bei v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 60, Anm. 4. Noch der Kaiser Manuel Comnenus hatte in beiden Kaiserpalästen seine Taten in Gemälden verherrlichen lassen (Nicetas, De Manuele Comneno, l. VII, p. 269).

vorzustellen haben würden. Auch die bekannte Nachricht aus Liutprand über die Gemälde in der Pfalz zu Merseburg, in denen Heinrich I. seinen Sieg über die Ungarn bald nach 934 verherrlichte, gehört hierher[13].

Aber Turpin erwähnt noch inter caetera eine andere Darstellung aus dem Aachener Kaiserpalast, nämlich die der sieben freien Künste. Auch das klingt nicht unwahrscheinlich; solche Darstellungen waren der karolingischen Zeit durchaus geläufig. Die Quelle, auf die sie unmittelbar zurückgingen, die Hochzeit des Merkurs und der Philologie von Martianus Capella, ist in der karolingischen Zeit, wie auch schon die häufigen Erwähnungen und die alten Bibliothekskataloge zeigen, wohl bekannt. Wir haben in der Sammlung der karolingischen tituli auch Verse eines irischen Dichters, die wohl richtig als Unterschriften von Gemälden gedeutet sind, die sich in der Pfalz befanden, die Abt Fardulf von St. Denis für Kaiser Karl den Großen erbaut hatte[14]. Sie zeigen zum erstenmal ein Schema, wie es uns in der Kunstgeschichte dann vor allem durch die Darstellung in der spanischen Kapelle bei Santa Maria Novella in Florenz überliefert worden ist: die sieben freien Künste (es sind hier acht, da die Medizin hinzugenommen ist) jedesmal mit ihren wichtigsten Vertretern. Diese Zusammenstellung ist schon seit Isidor von Sevilla im frühen Mittelalter kanonisch. Man kann an diese Art der Darstellung für Aachen denken. Dann würde man sich eine Reihe großer Frauengestalten nebeneinander thronend vorstellen müssen, und man erhielte für die ganze Komposition die Form des Streifens. Man kann aber auch an jene Form denken, die Theodulf in einem seiner bekanntesten Gedichte beschreibt[15]. Er nennt dies Gemälde ausdrücklich einen Diskus, ein Tondo, und wir erinnern uns dabei der großen runden Metallplatten, so wie sie in drei silbernen und einem goldenen Tisch im Schatze Karls des Großen vertreten waren[16]. Der dritte silberne Tisch mit der Darstellung der Erde, der Planeten und der Fixsterne wird uns auch direkt als Diskus genannt[17], und es ist nicht unmöglich, daß jene Tafel mit der Darstellung der sieben freien Künste identisch ist mit dem letzten goldenen Tisch, dessen Schmuck merkwürdigerweise von Einhard nicht angegeben wird, während er den der anderen ausführlich schildert. Es ist die Darstellung in der Form eines Stammbaumes, wie er dann in der romanischen Zeit in einer ganzen Reihe von Handschriftengruppen, wie etwa in den illustrierten Handschriften des Konrad von Hirsau und der Chronika regia, uns entgegentritt. Die Einkleidung der sieben freien Künste in ein Tondo in dem Hortus

---

[13] Liudprand, Antapodosis II, c. 31: Mon. Germ. SS. III, p. 294: Hunc vero triumphum tam laude quam memoria dignum ad Meeresburg rex in superiori coenaculo per zographian id est picturam notari praecepit, adeo ut rem veram potius quam verisimilem videas. Vgl. Georg Waitz, Heinrich I., S. 158.

[14] Mon. Germ., Poetae lat. aevi Carol. I, 409, carm. XX. Auf St. Denis gedeutet v. Schlosser i. d. Beiträgen a. a. O., S. 131.

[15] Theodulfi carm 46. Mon. Germ., de septem liberalibus artibus in quadam pictura depictis. Poëtae lat. I, p. 544: Discus erat tereti formatus imagine mundi. Vgl. K. Liersch, Die Gedichte Theodulfs, S. 64. — Traube, Karoling. Dichtungen, S. 66. — v. Schlosser, Schriftquellen z. Gesch. d. karol. Kunst, S. 428. — Ders., Schriftqu. z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters S. 121. Andere tituli von Theodulf behandeln die verschiedenen Künste einzeln (Poëtae lat. I, p. 629). Daß Theodulf bei diesen Beschreibungen an klassische Autoren als Quelle dachte, zeigt das Gedicht 47 (P. l. I, p. 547), in dem der Aufsatz mit der Tellus beschrieben wird, die von einer Zahl von Emblemen umgeben ist, nach Isidor, Etymolog. lib. VIII, 11, 61—66. Vgl. Manitius, Gesch. d. latein. Lit. im Mittelalter I, S. 537. Dazu v. Schlosser, Schriftqu. d. abendl. Ma., S. 121. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, p. 216, vergleicht diese Allegorie mit der Darstellung i. d. Hsn. des Exultet, die er für ein karolingisches Motiv hält. Vgl. Ch. Diehl i. Journ. d. Savants n. s. V, 1907, p. 304. Haben wir an die dritte mensa eine Erinnerung in dem Vers des Walafrid Strabo an Kaiser Lothar: Ac velut in tabula pinxisse poëmate mundi totius effigiem . . . (Poëtae lat. aevi Carol. II, p. 415)?

[16] Einhard, Vita Karoli, c. 33: Mon. Germ. SS. II, p. 462: Inter caeteros thesauros atque pecunias tres mensas argenteas et auream unam praesipuae magnitudinis et ponderis esse constat. . . . Una, quae forma quadrangula, descriptionem urbis Constantinopolitanae continet . . . . altera, quae forma rotunda, Romanae urbis effigie decorata est . . . Tertiam, quae ceteris et operis pulchritudine et ponderis gravitate multum excellit, quae ex tribus orbibus connexa, totius mundi descriptionem subtili ac minuta figuratione complectitur, et a u r e a m i l l a m, quae quarta esse dicta est . . . .

[17] Prudentii Trecensis Ann. ad a. 842: Mon. Germ. SS. I, p. 438: disco etiam mirae magnitudinis ac pulchritudinis argenteo. Als Tisch schon gefaßt von Abel-Simson, Jahrbücher d. fränk. Reichs unter Karl d. Gr. II, S. 457, Anm. 3. v. Reber, Karoling. Palastbau: Abhandl. d. Münchener Akad. d. Wiss. XIX, S. 720, Anm. 9, vermutet, die mensa argentea mit der Beschreibung der Stadt Konstantinopel gehöre zu den Geschenken der Kaiserin Irene vom J. 798. Das ist unwahrscheinlich wegen der gleichzeitigen Nennung der Tafel mit der Abbildung der Stadt Rom. Ein Rückschluß auf die Tafel mit dem von Theodulf beschriebenen Gemälde würde ausgeschlossen sein: diese Darstellung gehört in dieser Form durchaus dem abendländischen Anschauungskreis an.

deliciarum geht auf eine andere Vorstellung zurück: hier ist es die Weisheit mit den von ihrer Brust ausgehenden sieben Strömen, die sieben Töchter ernährt[18]. Und endlich hat Schlosser[19] wohl mit Recht jene Verse aus dem St. Gallener Kodex 397 auf die Ausmalung des Palatiums von St. Gallen bezogen, die Abt Grimold um die Mitte des 9. Jh. durch Reichenauer Maler vornehmen ließ. Auch hier scheint es sich um die Darstellung der Weisheit als der mater natarum, umgeben von den Weisen, zu handeln, d. h. den Vertretern all jener einzelnen Disziplinen ihrer Töchter, wie auch auf dem schon genannten von Hibernicus Exul beschriebenen Gemälde in St. Denis. Die Abbildung der sieben freien Künste in diesen verschiedenen Verknüpfungen wächst aus einer bildlichen Vorstellung heraus, die dem ganzen frühen Mittelalter eigen ist und auch andere Vorstellungen durchdringt[20].

Fig. 494. Blick in das Innere von St. Georg in Oberzell a. d. Reichenau.

[18] Straub, Hortus deliciarum pl. XIa. — Dieselbe Auffassung liegt einer Federzeichnung d. 12. Jh. im Besitz von R. Forrer in Straßburg zugrunde: von dem Brustbild der Philosophie gehen sieben Bäche aus, die in den Mund von sieben die freien Künste personifizierenden Figuren münden (vgl. R. Forrer, Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters, Straßburg i. E., I, pl. 1).

[19] v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 139. Die Verse veröffentlicht von E. Dümmler, St. Gallische Denkmale: Mitteil. d. Antiquar. Gesellschaft zu Zürich XII, 8, S. 213. Über die Gemälde in St. Gallen vgl. E. Egli, Die christlichen Inschriften der Schweiz v. 4.—9. Jh.: Mitteil. d. Antiquar. Gesellschaft XXIV, 1895, S. 55. — J. Neuwirth, Die Bautätigkeit d. Klöster St. Gallen, Reichenau u. Petershausen: SB. d. Wiener Akad. d. Wiss. CVI, 1884, S. 21. — Leitschuh, Gesch. d. karoling. Malerei, S. 267. — K. Escher, Untersuchungen z. Gesch. d. Wand- u. Deckenmalerei i. d. Schweiz vom 9. bis zum Anf. d. 16. Jh., Straßburg 1906, S. 4.

[20] Vgl. hierüber eingehend Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, Aachen 1890, S. 32. — Ders. i. d. Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XI, S. 216. — v. Schlosser, Beiträge a. a. O., S. 128. — Clemen i. d. Besprechung von Schlosser i. Repertorium f. Kunstwissenschaft XV, 1892, S. 222. Vgl. auch oben S. 521 (bei dem Wandgemälde i. Apostelkloster zu Köln) u. Anm. 4. — Leitschuh, Gesch. d. karoling. Malerei, S. 269. — Vgl. insbesondere

Über die malerische Ausschmückung der St.-Remigius-Kirche und des Kaisersaales in der Kaiserpfalz zu Ingelheim haben wir eine genaue Beschreibung, in der freilich das Sachliche in poetischem Schwulst erstickt ist, in den Lobgedichten des Ermoldus Nigellus, die der vom Hof verbannte aquitanische Mönch aus Straßburg zu Ehren Ludwigs des Frommen schrieb. Das wichtigste, das vierte Gedicht beschreibt vor allem die Taufe des Dänenkönigs Harald, die im Jahre 826 durch Ludwig in Ingelheim vorgenommen ward, und die daran angeschlossenen Festlichkeiten, die Empfänge der Gesandten und die sonstigen Zeremonien[21]. Hiernach enthielt die Remigiuskirche wie die regia domus, worunter dem Gebrauch der karolingischen Zeit entsprechend wohl sicher die aula regia zu verstehen ist, Parallelszenen, die in sich wieder eine gewisse Verwandtschaft und Ergänzung zeigten. In der Kirche waren zur Linken Szenen aus dem Alten, zur Rechten aus dem Neuen Testament dargestellt. Die Verse ergeben, wenn man, was ja bei ähnlichen Schilderungen nicht selten der Fall ist, die Möglichkeit zuläßt, daß verschiedene Bilder mehrere Szenen in einem Felde und Rahmen vereinigten, eine vollständige typologische Reihe. Mancherlei hat Ermoldus, der zwar kurz nach seiner Verbannung, wohl noch in dem Jahr 826, dies Gedicht niederschrieb, aber doch fern von Ingelheim schreiben mußte, nicht mehr klar im Kopf gehabt. Er kennt aber den Zyklus doch so genau, daß wir annehmen möchten, er wäre unter seinen Augen entstanden. Die Folge scheint sich trotz der Lücken klar zu ergeben. Wir erhalten dann diese Reihe:

1. Das Paradies mit den ersten Menschen (v. 191). Verkündigung der Maria (v. 221).
2. Der Sündenfall (v. 193). Geburt Christi (v. 223).
3. Austreibung aus dem Paradies und Adam und Eva das Land bebauend (v. 195). Verkündigung an die Hirten (v. 225).

---

noch J. E. F. Corpet, Portraits des arts libéraux d'après les écrivains du moyen-âge: Annales archéologiques XVII, p. 89. — Filangieri di Candida, Marciano Capella e le rappresentazioni delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento: Flegrea, Rivista di lettere, scienze ed arti II, Napoli 1901, 20 oct. a. 5. nov. — Auszug i. Repertor. f. Kunstwiss. 1901, S. 159. — Paolo d'Ancona, Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medio evo e nel rinascimento: L' Arte V, 1902. — Leone Dorez, La canzone delle virtu e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna, Bergamo 1904. — G. Meier, Die sieben freien Künste im Mittelalter: Jahresbericht d. Lehr- u. Erziehungsanstalt d. Benediktinerstiftes Maria-Einsiedeln 1885—86, 1886—87. — Jul. v. Schlosser, Giustos Fresken in Padua: Jahrbuch d. kunsthistorischen Sammlungen d. Allerhöchsten Kaiserhauses XVIII, 1896, p. 47.

Zu den späteren Darstellungen C. P. Bock, Die Statuen d. sieben freien Künste i. d. Vorhalle d. Münsters zu Freiburg: Christl. Kunstblätter 1869, Nr. 92. — K. Moritz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, Straßburg 1899. — J. Sauer, Symbolik d. Kirchengebäudes u. seiner Ausstattung, Freiburg 1902, S. 130 u. Index, S. 401. — E. Mâle, Les arts libéraux dans le statuaire du moyen-âge: Revue archéol. 3e sér., XVII, p. 334.

[21] Ermoldus Nigellus, Carm. in honorem Hludowici regis, lib. IV, v. 187: Poëtae lat. aevi Carol. II, p. 63:

Templa dei summi constant operata metallo,
Aerati postes, aurea hostiola,
Inclita gesta dei, series memoranda virorum,
Pictura insigni quo relegenda patent.

Die Beschreibung der Malereien in der Kirche v. 191—242, v. 243:

His est aula dei picturis arte referta,
Pleniter artifici rite polita manu.
Regia namque domus late persculpta nitescit,
Et canit ingenio maxima gesta virum . . .

Es folgen die Geschichten aus dem Altertum, v. 267:

Parte alia tecti mirantur gesta paterna,
Atque piae fidei proximiora magis.
Caesareis actis Romanae sedis opimae
Junguntur Franci gestaque mira simul.

Es schließen sich an die Darstellungen aus der Geschichte der Karolinger. Der Text abgedruckt bei v. Schlosser, Quellenbuch z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters, S. 126. Falsche Auffassung der Quelle bei Fr. Bonnardot, Rapport sur une mission à Luxembourg et les pays adiacents: Archives des missions scientifiques et littéraires 3e sér., XV, p. 384.

Über die Wandgemälde in Ingelheim vgl. eingehend schon Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls des Großen, S. 34. — Clemen, Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim: Westdeutsche Zs. f. Gesch. u. Kunst IX, 1890, S. 140. — Leitschuh, Gesch. d. karol. Malerei S. 60. — Janitschek, Bilderstreit u. Bilderproduktion: Straßburger Festgruß f. Anton Springer. — J. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu, Leipzig 1910, S. 116. — E. Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jh., Leipzig 1892, S. 111. — Manitius, Gesch. d. latein. Lit. d. Mittelalters I, S. 554. — Laurentius Lersch, Die geistlichen Malereien i. d. Hofkapelle Karls zu Ingelheim oder die biblischen Parallelbilder des Mittelalters: Dieringers Kathol. Zs. f. Wissenschaft u. Kunst II, 1845, S. 21, hat zuerst den Versuch gemacht, die typologische Reihe aus den Nachrichten des Ermoldus wiederherzustellen; er kommt nur auf mehr Szenen links (14) als rechts (12) heraus. Über die Darstellungen in dem Kaisersaal vgl. C. P. Bock, Die Bildwerke in der Pfalz Ludwigs des Frommen zu Ingelheim: Lerschs Niederrheinisches Jahrbuch f. Geschichte u. Kunst II, 1844, S. 241.

4. Kains Brudermord (v. 197).	Der bethlehemitische Kindermord (v. 227).
5. Die Sündflut und die Arche Noah (v. 201 u. 203).	Die Flucht nach Ägypten (v. 229).
6. Die Taten Abrahams und seines Geschlechts (v. 205).	Die Taufe Christi (v. 231).
7. Der Zug durch das Rote Meer (v. 207).	Christus in der Wüste und versucht (v. 233).
8. Die Gesetzgebung durch Moses (v. 209).	Christus lehrend (v. 235).
9. Die Juden werden durch Josua nach Palästina geführt (v. 211).	Christus Tote auferweckend und Dämonen austreibend (v. 237).
10. Taten der Propheten (v. 213).	Kreuzigung (v. 239).
11. David, Salomo und der neue Tempel (v. 215).	Der auferstehende Christus (v. 241).
12. Die Führer des Volkes und die Hohenpriester (v. 217).	Die Himmelfahrt und Christus als Weltrichter (v.241).

Es entstehen allerlei Schwierigkeiten, zumal in den letzten Szenen der linken Reihe, aber diese Reihe scheint am ehesten eine Übereinstimmung im typologischen Sinne zu ergeben.

Ähnlich ist nun auch im Kaisersaal ein typologischer Zyklus gegeben, in dem wiederum die Entwicklungsstufe des heidnischen und des christlichen Herrschertums einander gegenübergestellt werden. Die Angaben des Ermoldus sind hier nicht ganz klar, er hat zum Teil wohl die Tituli, die die Bilder begleiteten, in sein Gedicht aufgenommen, zum Teil sie weggelassen. So sind die Angaben in manchem unklar. Durch C. P. Bock ist schon vor siebzig Jahren festgestellt, daß der Dichter in der Idee und in der Wahl der Stoffe dem Orosius folgte, und wir dürfen deshalb den Orosius zur Klarstellung heranziehen[22]. Den fünf Königen des Altertums standen fünf christliche Herrscher gegenüber. Auf jeder Seite ergaben sich so fünf Darstellungen, die wahrscheinlich sämtlich in zwei Szenen zerfielen. Es standen sich so gegenüber:

1. Ninus und Semiramis.	Konstantin.
2. Cyrus und Tomyris.	Theodosius.
3. Phalaris und Romulus.	Karl Martell.
4. Hamilkar und Hannibal.	Pippin.
5. Alexander und Augustus.	Karl der Große[23].

Es ist nicht ganz klar, ob bei Karl dem Großen die Darstellung der Kaiserkrönung selbst gegeben war, wie jetzt etwa in den Rethelschen Fresken in Aachen, die dann dem Triumpheinzug des Augustus in Rom entsprochen hätte. Man möchte die Hervorhebung der Schilderung des gekrönten Karl hier gern auf ein an bevorzugter Stelle befindliches Bild beziehen, etwa auf die Apsis. Umgekehrt scheint der ausgesprochene Parallelismus der fünf Doppelszenen dem zu widersprechen. Man würde dann die Apsis sich in anderer Weise dekoriert vorzustellen haben.

Daß der Gedanke, der in dieser Aufeinanderfolge ausgedrückt ist, durchaus aus dem Geiste der karolingischen Zeit heraus zu erklären ist, habe ich schon früher ausgeführt[24]. Konstantinopel und das byzantinische Kaisertum erscheint den Franken als das notwendige Verbindungsglied zwischen dem römischen Weltreich und dem fränkischen Weltreich. Es liegt zugleich der hier gegebenen Gegenüberstellung ein heilsgeschichtlicher Gedanke zugrunde — in der Art, wie deutlich die Inferiorität der großen Herrscher des Altertums betont wird gegenüber den christlichen Herrschern, glauben wir den geistlichen Berater des Malers zu erkennen: das scheint alles gut zu einer Entstehung der Malereien unter dem frommen Ludwig zu passen. Wir haben in den Titulis der karolingischen Zeit Zyklen kirchlichen Inhalts erhalten, die reicher

[22] Die genaue Gegenüberstellung der Verse des Ermoldus und der Sätze des Orosius (nach der Ausgabe von Havercamp u. Bivarius bei Migne, Patrologia lat. XXXI) ergibt: Erm. v. 247 — Or. I, 4. Erm. 250 — Or. II, 6. Erm. 252 — Or. II, 7. Erm. 260 — Or. I, 20. Erm. 262 — Or. II, 4. Erm. 264 — Or. IV, 15. Erm. 266 — Or. VI, 21. Die Gemäldefolge in der Kirche folgt frei einem Schema, das schon lange besteht, das im wesentlichen schon in dem Dittochaeon des Prudentius enthalten ist. Ermoldus lehnt sich einmal (v. 227) direkt an diese Quelle an (v. 114).

[23] Die Reihe, wie sie C. P. Bock a. a. O. S. 259 zusammengestellt hat, enthält natürlich manche Willkürlichkeiten. Auch für die ersten beiden Karolinger stehen die von ihm vorgeschlagenen Szenen keineswegs fest. Am sichersten sind die zwei Szenen für Karl d. Gr. anzunehmen: der gekrönte Kaiser und die Überwindung der Sachsen (von Ermoldus in dieser Reihenfolge gegeben).

[24] Clemen, Porträtdarstellungen Karls des Großen, S. 35. — Ders. i. d. Westdeutschen Zs. IX, 1890, S. 143.

und ausgedehnter sind als der in Ingelheim. Wir kennen aber keine malerische Dekoration eines ganzen Palastes, in der der weltgeschichtliche und der geistlich-kirchliche Inhalt in so großartiger und einheitlicher Weise zur Darstellung gebracht ist.

Diese ausgedehnten zyklischen Kompositionen ziehen sich noch durch das ganze 10. Jh. hin. Zu einem großen Zyklus von Wandmalereien, der sich in St. Maximin zu T r i e r befand, sind uns Tituli erhalten: die Überschrift läßt keinen Zweifel, daß sie wirklich ausgeführt waren — sie würden sich dann in dem Klosterbau des 10. Jh. befunden haben[25]. Es handelt sich um die Geschichte des Patrons, des hl. Maximinus und seines Genossen — wir denken als Parallelen an die Bilder aus dem Leben des h. Gallus in St. Gallen.

Am Ende dieser Epoche der ausgesponnenen typologischen Zyklen mit dem überwiegend lehrhaften Charakter steht ein großes Projekt, das freilich nie zur Ausführung kam. Ekkehard IV. von St. Gallen hat noch am Anfang des 11. Jh. auf den Wunsch des Mainzer Erzbischofs Aribo (1021—1031) für den Dom von M a i n z einen Inschriftenkreis entworfen, der eine Fundgrube für Themen darstellen sollte: eligantur qui picturis conveniant[26]. Die Bilder sind niemals ausgeführt worden — vielleicht war die Zeit für diese langatmigen Bilderbibeln mit ihren endlosen Folgen und den ermüdenden Inschriften schon vorüber, und das Auge verlangte nach größeren Darstellungen, die zum mindesten immer einen den Interkolumnien entsprechenden Raum im Obergaden ganz füllten.

Man irrt aber, wenn man annehmen wollte, daß die karolingische Zeit sich in diesen zyklischen Darstellungen in einer Vielzahl von Szenen und typologischen Gegenüberstellungen erschöpft habe. Auch hier gibt es eine Reihe von Darstellungen, die mit einem Schlag ihre großartige künstlerische Wirkung ausüben konnten. Die Darstellung in der Kuppel des Aachener Münsters gehört hierzu, ebenso wie die in der Hauptapsis von Germigny-des-Prés. Hier sind uns von der größten Wichtigkeit die Beschreibungen von karolingischen Einzelgemälden, die wohl sicher auf Apsiden zu beziehen sind, und die nun zugleich erwünschte Parallelen zu den Darstellungen in Aachen wie zu denen in Germigny geben.

Eine beiden verwandte Darstellung befand sich in der Klosterkirche zu St. Avold — Alkuin selbst hat für sie den Titulus gedichtet[27]. Man kann nur an ein Apsidengemälde denken. Dargestellt ist der Salvator als Weltenrichter, Seraphim und Cherubim zur Seite, darunter die fünf klugen Jungfrauen, die man sich wohl wie bei dem Kölner Bild in einem Streifen unter der Hauptdarstellung aufgereiht denken möchte. Ausdrücklich sind die Seraphim wie die Cherubim im Plural genannt; wir erhalten demnach neben der Mandorla mit dem auf dem Regenbogen thronenden Christus wohl vier Engel, zu äußerst die Seraphim, als inneres Paar die sechsflügeligen Cherubim[28]. Anders war die Komposition scheinbar in der Peterskirche zu Fulda, für deren Apsisbild wir einen Titulus von Rhabanus Maurus haben — hier ist offenbar eine große,

---

[25] Aus der Hs. 528 saec. XI (eine spätere Entstehung daher ausgeschlossen) der Univ.-Bibl. in Gent publ. von Fr. X. Kraus, Horae Belgicae: Bonner Jahrbücher L, S. 205. — Ders., Christliche Inschriften der Rheinlande II, Nr. 374. Die Überschrift: Epigrammata cuiusdam scolastici picture que est in capitolio claustri S. Maximini de miraculis eiusdem confessoris beweist doch wohl, daß die Malereien selbst ausgeführt waren, nur die Verse sind später hinzugedichtet, wie die des gelehrten Ekkehard IV. zu den um ein Menschenalter älteren Gemälden aus der Legende des h. Gallus in St. Gallen. Es handelt sich ja auch keineswegs um eigentliche Tituli. Es kann sich übrigens in St. Maximin nicht wohl um die ältere karolingische Anlage handeln. Diese ist 934 zusammengestürzt; die wiederaufgerichteten Bauten sind 942 eingeweiht worden (Reginonis chronicon, Contin.: Mon. Germ. SS. I, p. 617, 619).

[26] Die Tituli sind ausdrücklich bezeichnet als versus ad picturas domus domini Mogontine. Vgl. Fr. Schneider, Der h. Bardo, Mainz 1891. — Kieffer i. Programm d. Großherzogl. Gymnasiums zu Mainz 1850—1881. — v. Schlosser, Quellenbuch z. Kunstgeschichte d. abendländ. Mittelalters, S. 158. — Kraus, Christl. Inschriften d. Rheinlande II, Nr. 235. — Poëtae lat. II, p. 797. — Vgl. Dümmler i. d. Zs. f. deutsches Altertum XIV, S. 1. — Bresslau i. d. Jahrbüchern d. Deutschen Reichs unter Heinrich II., III, S. 231. — Neues Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde VII, S. 419. Derselbe Ekkehard hatte früher schon die Verse zu den Bildern aus dem Leben des h. Gallus gedichtet, die Abt Immo im Kloster zu St. Gallen hatte malen lassen.

[27] Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 330, Nr. 103:

Hac sedet arce Deus iudex, genitoris imago,
Hic Seraphim fulgent domini sub amore calentes;
Hic inter Cherubim volitant arcana tonantis;
Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae,
Aeterna in manibus portantes luce lucernas.

[28] A. Springer, Das Jüngste Gericht: Repertor. f. Kunstwissenschaft VII, 1884, S. 382. — Steinmann, Die Tituli u. d. kirchl. Wandmalerei i. Abendlande v. 5. bis z. 11. Jh., S. 133. Eine dominierende Christusfigur muß man sich in ähnlicher Weise in dem in den versus in Gautonem abbatem (Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 115) beschriebenen Gemälde vorstellen:

Vertice siderio prefert pictura figuras,
Et monstrat Christi effigiem domini.
Historias medius sacras pulcrasque fenestras
Ordo gerit patrum pontificumque decus.

figurenreiche Darstellung beschrieben: die Himmelfahrt und das Pfingstfest werden in der Beschreibung zusammengefaßt. Man kann sich aber hier nicht gut ein zusammenhängendes Bild vorstellen, wie es etwa die Bibel von St. Callisto zeigt, sondern die Figuren müssen notwendig mit Rücksicht auf die Flächen gegliedert und eingeteilt sein. Dann ergibt sich sehr gut für die Koncha selbst die Darstellung des himmelfahrenden Christus, der einfach stehend wie etwa in S. Cosma e Damiano oder in eine Mandorla eingeschlossen erscheinen konnte. Zur Seite wären wieder die Plätze für die Engel, die man sich zu zweien oder, wie in St. Avold, zu vieren vorstellen kann. Für den coetus apostolicus fand sich der Platz bequem in dem unteren Tambour, wo die Apostel um die in der Mitte stehende Mutter Gottes wie in Baouit (vgl. oben S. 257) angeordnet werden konnten[29].

Diese Nachrichten sind uns besonders wichtig, weil wir sonst so wenig Kunde über die Dekoration der Apsiden in den karolingischen Kirchen des Nordens haben, während aus Rom und Mailand uns Denkmäler und Berichte zugleich erhalten sind. Es ist nicht recht zu glauben, daß die Apsis an Bedeutung verloren hatte in dem Maße, wie der mit Edelmetallen wie mit Bildern, in Malereien oder Reliefs reich geschmückte Altar gewann[30]. Die Apsis scheint im Norden immer mehr in ihrer Komposition auf einheitliche Wirkung zugeschnitten zu sein — sie wird von einer einzigen Figur beherrscht. So scheint es bei zwei Apsidengemälden der Fall zu sein, die für Marienkirchen bestimmt sind, in denen die Mutter Gottes thronend zu denken ist[31] — eine sonst im Norden so früh nicht erhaltene Auffassung. Soll man an die Panagia denken, an eine Übertragung des feierlichen Motivs der Blacherniotissa oder der Kyriotissa[32]?

Von einem großen rheinischen Apsidengemälde aus der Mitte des 9. Jh. glauben wir uns aus den erhaltenen Titulis des Sedulius Scottus ein Bild machen zu können[33]. Der gelehrte Ire hatte am Rhein eine Heimat gefunden; er war einer der Hauptlehrer an der Schule von St. Lambert, die Bischof Hartgar in Lüttich gegründet hatte, und stand den Kölner Erzbischöfen Hilduin und Gunthar nahe. Der letztere, der sich selbst in Versen versucht, ist vielleicht sein Schüler. Für Gunthar (849—863) sind nun die uns erhaltetenen Tituli geschrieben, die schon Julius von Schlosser auf den alten Dom zu Köln bezogen hat. Der karolingische Dom, den im Todesjahr Karls des Großen der Erzbischof Hildeböld begonnen hatte, ist erst 873 unter Erzbischof Willibert eingeweiht worden. Wenn wir uns die Baugeschichte wie bei dem Neubau mit der Errichtung der Ostpartien beginnend vorstellen, würde die Fertigstellung der Hauptapsis in der Mitte des Jahrhunderts unter der Regierung Gunthars, der 863 seines Amtes entsetzt wird, anzunehmen sein. Die ganze Darstellung kann sich nur auf die Hauptapsis beziehen[34]. Wir hätten dann eine große Maiestas

---

[29] Poëtae lat. aevi Carol. II, p. 212, Nr. 1:
Ecce sator hominum victor super aethera scandit,
Discipulisque suis regni sacra limina pandit,
Quem sic venturum angelica hic oracula spondent.
Coetus apostolicus pariter cum plebe fideli
Dona paracleti igne micante capit.
Vgl. dazu Steinmann a. a. O. S. 138.

[30] Das ist die Annahme von Ernst Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei i. Abendlande v. 5. bis zum 11. Jh. (Beitr. z. Kunstgesch. NF. XIX.), Leipzig 1892, S. 131.

[31] Poëtae lat. aevi Carol. I, p. 77, Nr. 47; II. p. 623, Nr. 1. Der letztere Titulus für die Marienkirche in Le Mans geschrieben. Von Hrabanus ist uns ein Titulus aufbewahrt, der die Malerei einer Apsis beschreibt, in der die Madonna mit anderen hh. Jungfrauen dargestellt war. Poëtae lat. aevi Carol. II, p. 214:
Virgo Maria, Dei genetrix, haec aula resultat
Ecce tibi et tota fulget honore tuo.
Virginibus praesens sacra haec decoratur et ara,
Qua supra pietas absida laeta notat.
Cum quibus et sancta Praxedis ovat atque Basilla,
Candida virgo simul atque Pudentiana.
Über die Mariendarstellungen in karolingischer Zeit vgl. eingehend St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, Freiburg 1909, S. 84. — Steinmann a. a. O. S. 132.

[32] Vgl. Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 673, u. oben S. 466.

[33] Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter [5]I, S. 248. — Dümmler, Gesch. d. ostfränkischen Reiches II, S. 654. — H. Pirenne, Sedulius de Liège: Mém. de l'académie royale de Belgique XXXIII.

[34] Sedulius Scottus, carmina: Mon. Germ. Poëtae lat. v. Schlosser, Quellenbuch z. karol. Kunstgeschichte Nr. 907, 908, S. 915:
Iste cherub Christi nova signat mystica legis
Munditiae fialam hic gestat flore refertam
Turibulaque precum sacros hic spirat odores.
Cingitis altithronum, leo, bos, homo rexque volucrum
Geon, tuisque, Fison, Eufrates, Tigris et amnis.
Eminet ecce cherub antiquae gloria legis
Angelus ac patrum fiala fert vota piorum
Turis opes redolent per hunc et aromata cordis.
Hic sex discipuli trames describit honoros
Dulcis odor Christi per quos respirat in orbe.
Campus hic aureolus, argenti qui vomit undas
Sex alios domini fidos designat amicos.
Guntharius praesul Christi venerandus honore
Has fieri species speculandaque scemata iussit.

vor uns. Um den wohl in einer Mandorla oder einem Runde auf dem Thron sitzenden Salvator in den Zwickeln die vier Evangelistensymbole. Die vier Paradiesesflüsse, die mit diesen zusammen genannt werden, kann man sich etwa wie auf dem Blatt der Bamberger Apokalypse mit den Symbolen zusammengestellt denken. Die im vorletzten Distichon ausdrücklich genannten silbernen Wogen könnten aber auch das Wasser darstellen, das aus den Gefäßen der Paradiesesflüsse herausströmt — man müßte sie sich dann richtiger am Boden sitzend denken.

Neben dem thronenden Salvator sind nun zwei Cherubim aufgestellt, der eine den Alten, der andere den Neuen Bund versinnbildlichend, beide mit blumengefüllten Schalen und mit Weihrauchgefäßen[35], die wohl die äußeren Zwickel der Koncha völlig ausfüllten. Die zwölf Apostel, in zwei Gruppen von je sechs geschieden, darf man sich als Lämmer vorstellen, entsprechend den römischen Mosaiken, man kann aber auch an die Aufstellung in dem Tambour der Apsis denken, ähnlich wie das schon Baouit gezeigt hatte (vgl. oben S. 257), wie das dann später Knechtsteden (vgl. oben S. 253) nachmacht. In jedem Fall aber haben wir hier eine bedeutende und geschlossene Darstellung vor uns, und die Abfassung der Stiftungsinschrift im Perfektum: „fieri iussit" läßt keinen Zweifel, daß diese Malerei auch wirklich ausgeführt war.

Über den S t i l der uns noch überlieferten karolingischen Monumentalmalereien ist schon oben bei Aachen (S. 68, 704) und bei Germigny (S. 722) einiges gesagt worden. Den Duktus der Vorzeichnungen und der großen Skizzen im Aachener Münster erkannten wir in zeitgenössischen Buchmalereien wieder, der Stil der Mosaikfiguren von Germigny wies uns nach Rom. Wird auch sonst diese Brücke geschlagen? Zemp hatte die überraschende Ähnlichkeit der Aachener Reste mit den karolingischen Wandmalereien zu Münster in Graubünden hervorgehoben, so daß er „auf die nämliche Schule, wenn nicht auf denselben Meister" schließen möchte[36]. Auch wenn man nicht so weit gehen will, wird man doch die äußere Übereinstimmung anerkennen — und die Schweizer Malereien mahnen nun „in ihrem eminent malerischen Stil, der auf koloristische Einheit gegründet ist," Zemp wieder an die Malereien von St. Maria Antiqua in Rom. Das wäre eine andere Gruppe von römischen Malereien als die der Paschalismosaiken mit sehr viel stärkerem griechischem Einschlag. Der Vergleich mit dieser ganzen Gattung von Monumentalschöpfungen, über die uns Wilperts so lange vorbereitetes großes Werk nun bald im vollen Umfang unterrichten wird, liegt jedenfalls am nächsten, wenn man hier überhaupt stilistische Vergleiche und Parallelen wagen will. Darf man noch weiter nach Süden gehen, Vergleiche zwischen den nordischen Malereien und den aus der ersten Hälfte des 9. Jh. stammenden Wandgemälden in San Vincenzo al Volturno ziehen[37]? Nur mit aller Vorsicht kann man hier Parallelen aufstellen. Aber wenn man einen allgemeinen Begriff von dem Stilcharakter und der farbigen Gesamtstimmung der Monumentalschöpfungen der karolingischen Malerei gewinnen will, kann man doch diese Vergleiche nicht entbehren. Es wäre sehr wichtig für unsere Vorstellung von der Gesamtinnenwirkung eines solchen karolingisch dekorierten Baues, wenn wir auch von den Glasmalereien der Zeit einen

---

[35] Nach Apokal. VIII, 3 in der Geschichte von den sieben Engeln: et alius angelus venit, et stetit ante altare habens Thuribulum aureum, et data sunt illi incensa multa, ut daret de orationibus sanctorum omnium super altare aureum, quod est ante thronum Dei.

[36] Zemp, Das Kloster St. Johann zu Münster, S. 31. — Auch Schmarsow i. d. Monatsheften f. Kunstwissenschaft I, 1908, S. 391, schließt sich dem an. Vgl. auch die Bemerkung von Paul Vitry in der Besprechung von Zemp i. Journal des Savants 1907, p. 338: Beaucoup plus calmes et plus classiques encore que celles de Reichenau, ces peintures se relient de façon évidente à celles qui ont été remises au jour avec tant de bonheur, en 1900, dans l'église de Santa Maria Antiqua au Forum Romain.

[37] Über diesen Zyklus in der Krypta unter San Vincenzo al Volturno in den Samniterbergen, die durch den Abt Epiphanias (826—843) ausgeschmückt ward, vgl. E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, p. 91. — O. Piscicelli — Taeggi, Pitture cristiane del IX° secolo a San Vincenzo al Volturno, Monte Cassino 1896. — Graf Georg Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, S. 49. Bertaux hat auf Zusammenhänge zwischen den Fresken und karolingischen Miniaturen und Elfenbeinen hingewiesen, auch auf persönliche Beziehungen Karls des Großen und Ludwigs des Frommen zu Monte Cassino und San Vincenzo aufmerksam gemacht. — Vitzthum, a.a.O. S. 50, äußert sich: „Wollte man sich vom Gefühle leiten lassen, so würde man urteilen, daß diese Bilder „nordischen" Geist atmeten. Und wer weiß, ob man damit ganz auf Abwege geriete." Ich kenne die Gemälde nur aus den Reproduktionen und muß mich deshalb eines Urteils enthalten. A. Marignan wird auch hier durch das seltsame falsche Bild, das er sich von der Entwicklung des frühen Mittelalters konstruiert hat, verleitet, die Malereien umzudatieren — und zwar auf die Zeit von 1200—1220! (A. Marignan, Les fresques de San Angelo in Formis: Le Moyen-âge 2e sér., XIV, 1910, p. 172; p. 85 des SA.)

Begriff hätten. Aber hier haben wir nur den sicheren Fund von Séry-lès-Mézières, der uns die kräftige und höchst wirkungsvolle Technik des Opus inclusorium mit der energischen Aufteilung zeigt, doch nur einen ungefähren Begriff von dem dekorativen System gibt. Immerhin zeigt es, daß kleine Scheiben mit ziemlich breiten Stegen den Eindruck bestimmten[38].

Das Suchen der frühromanischen Zeit.

Bei dem Übergang zu den Wandgemälden der frühromanischen Kunst stoßen wir auf ein seltsames Werk, das scheinbar außerhalb der sonstigen westdeutschen Überlieferung steht — auf die Malereien in der Peterskirche zu Werden (vgl. oben S. 77). Die karolingischen Legenden dürfen wir uns, wie Münster in Graubünden und Mals in Südtirol das noch heute zeigen, als in einzelne Szenen zerlegt vorstellen, mit breiten Rahmen und Inschriften dazwischen. Jene Erzählungsart in fortlaufenden Streifen, die als Charakteristikum eines spezifisch römischen Stiles angesprochen worden war, war auch in dem hellenistisch-orientalischen Kunstkreis nachzuweisen; wir denken an Vorlagen in Rollenform oder auch an Darstellungen von der Art, wie sie der Ashburnham-Pentateuch uns zeigt, und wie sie der Utrechtpsalter uns bringt. Eine Parallele in Wandmalereien weist im Südosten etwa die Bemalung der Kuppel in der Kapelle zu El-Bagaouât in Ägypten auf, wo die kleinen Figürchen der einzelnen biblischen Szenen ohne Trennung nebeneinandergestellt sind, und wo auch der Boden durch gebirgig aufsteigende Linien angedeutet ist[39]. An eine Vorlage in Bilderhandschriften war schon oben (S. 85) gedacht worden. Jedenfalls steht diese Malerei von Werden ganz allein in der nordischen Monumentalmalerei — man möchte die Übersetzung eines Werkes hier sehen, das ursprünglich im illusionistischen Stil niedergeschrieben war.

Die Wandmalereien in St. Lucius zu Werden (vgl. oben S. 88) möchte man mit denen im Westbau zu Essen zeitlich zusammenstellen. In Werden fand der Maler bei der in gewissem Sinne eintönigen Wiederholung der großen stehenden Einzelfiguren keine Gelegenheit, seine Kunst der Komposition und der dramatischen Bewegung zu zeigen. Nur die Typen selbst können verglichen werden. Die Farbengebung ist in beiden Denkmälern eine ganz andere: in Werden ist ganz ohne Parallele das farbige System, das Grün und Rot des Grundes, die helle dünne Malerei (vgl. oben S. 652)[40]. Haben wir Verwandte zu diesen Werken in der nordischen Kunst zu nennen? Man möchte gern irgendwo eine Brücke zu dem Hauptwerke der Reichenauer Maler, zu den Wandgemälden von St. Georg in Oberzell schlagen. Da ist man versucht, an die Medaillons mit den Prophetenbildern zu denken, die die unteren Zwickel füllen, oder an die Apostelfiguren in der obersten Zone. Sie ergeben aber doch nur eine ganz allgemeine Ähnlichkeit, die nicht über den Zeitcharakter hinausgeht. Aus den Wandmalereien von Goldbach möchte man einzelne Köpfe zum Vergleich heranziehen, so den Petrus aus dem Sturm auf dem Meere oder den h. Martinus. Sie zeigen eine stärkere Verwandtschaft, dafür ist aber die Gewandbehandlung wieder eine ganz andere[41].

---

[38] J. Pilloy et Edm. Socard, Le vitrail carolingien de la châsse de Séry-lès-Mézières: Bulletin monumental 1910, p. 5, pl. Dazu Marcel Aubert i. d. Revue de l'art chrétien LX, 1910, p. 287. Über Glasmalereien schon in karoling. Zeit vgl. R. de Lasteyrie i. d. Revue de l'art chrétien XXXVI, 1893, p. 405. — Die ersten Nachrichten zusammengestellt bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh. I, S. 47, 51.

[39] Abb. bei W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'égypte chrétienne, St. Petersburg 1901, pl. XII. — Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 286. In einer Besprechung des Effmannschen Buches im Repertor. f. Kunstwiss. 1901, S. 250, hatte Goldschmidt die frühe Datierung der Malereien angezweifelt. Gerade angesichts der Tatsache, daß wir hier vor einem Unikum in der nordischen Entwicklung stehen, scheint mir dies Datum zulässig zu sein.

[40] Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 48, versucht eine eingehende Charakteristik der Malereien von St. Lucius, sieht aber vielleicht zu stark hier etwas Neues. „Noch während die konventionelle Formensprache ihr dünnes Dasein hinschleppt, brechen hoffnungsreiche Keime ans Licht. Am verwegensten, unbekümmert um die historische Überlieferung, wie sie die Werdener und Essener Handschriften der Zeit pflegen, treten die gemalten Einzelgestalten in St. Lucius zu Werden auf. Ihre stilistische Eigenart, die streng symmetrische Haltung mit den Schwebefüßen, die schlanken Glieder, die schematischen Köpfe, die gerade niederwärts gehenden Säume, ergibt in den Grundzügen dasselbe Bild, welches auch die süddeutschen frühen Wandgemälde widerspiegelten . . .“ Ich gestehe, daß ich hier mehr das Archaische als das Neue erblicke.

[41] Vgl. die großen Abb. nach Phot. bei Max Wingenroth, Die in den letzten 20 Jahren aufgedeckten Wandgemälde im Großherzogtum Baden: Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins N. F. XX, 1906, Taf. 1 u. 2.

Die starren Figuren in ihrer reinen Frontalansicht, die runden Köpfe mit den niederen Stirnen und den großen, mandelförmigen Augen geben uns noch ganz den Typus der spätrömischen Porträts. Von den bekannten römisch-hellenistischen Bildnissen, etwa denen aus dem Faijum, führt eine ununterbrochene Reihe bis zu diesen nordischen Bildern. Gibt es auch in der der frühromanischen Zeit unmittelbar vorhergehenden Epoche der deutschen Kunst Verwandtes? Da erscheinen die eben durch Garber veröffentlichten Wandmalereien zu Mals in Südtirol als Zwischenglieder[42]. Die Verwandtschaft mit Münster ist eine sehr große — aber gehören sie wirklich noch der karolingischen Zeit an? Die erst jüngst aufgefundenen Gemälde in den Nischen der Ostwand mit den stehenden Figuren der hh. Gregorius und Stephanus (Fig. 495) erscheinen dann wie die direkten Vorläufer, wie eine Zwischenstufe für die Einzelgestalten in St. Lucius.

Näher stehen den Heiligen und den Äbten von St. Lucius die großen Prophetenfiguren in den Zwickeln der Langhausmauern von St. Angelo in Formis. Man möchte speziell hier an den König David oder an Daniel erinnern. Wie dort in dem kampanischen Benediktinerkloster der Einfluß der aus Byzanz herbeigerufenen Maler sich mit den Traditionen der einheimischen Kunst gemischt hatte, so möchte man auch hier gern an eine solche Durchdringung denken, um das zu erklären, was dem Auge auf den ersten Eindruck als „byzantinisch" erscheint. Aber ist das nicht zunächst nur die hieratische Starrheit, die durch die Wahl von Einzelfiguren bedingt war? Schwerlich dürfen wir an griechische Maler selbst denken, nur an ein undeutliches Nachleben griechischer Vorbilder, vielleicht vermittelt durch Bilderhandschriften. Und kennen wir die Entwicklung des 11. Jh. wirklich so genau, um mit Bestimmtheit der Empfindung von dem nordischen oder byzantinischen Charakter Ausdruck zu geben? Man muß sich klar machen, daß es sich zunächst noch um sehr einfache und allgemeine Gefühlswerte handelt. Dieser Typus der byzantinisierenden

Fig. 495. Mals, St.-Benedikt-Kirche. St. Gregorius und St. Stephanus (nach Garber).

[42] Josef Garber, Die karolingische St.-Benedikt-Kirche in Mals, Innsbruck 1915 (SA. a. d. Zs. d. Ferdinandeums, Bd. LIX). Ich hatte vor 26 Jahren auf Grund einer noch sehr unzulänglichen Kenntnis der Entwicklung die Malereien d. 12. Jh. zugewiesen (Mitteil. d. K.K. Zentralkommission f. Kunst- und historische Denkmale XV, 1889, S. 83); auch K. Atz, Kunstgeschichte v. Tirol u. Vorarlberg, S. 343, hat sie dann ins 12. Jh. versetzt. Das Wichtige ist, daß man den Zusammenhang mit den Malereien von Münster im Auge behält: die Datierung wird davon abhängig sein, wie man sich hier entscheidet.

[43] In der Auffassung über den Anteil des Byzantinischen an St. Angelo in Formis, über die einst die Auseinandersetzung zwischen Dobbert (Repertor. f. Kunstwiss. XV, 1892, S. 380 u. i. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XV, 1894, S. 195) und Kraus (Jahrb. XIV, 1893, S. 3 u. Gesch. d. christl. Kunst II, S. 66) stattgefunden hatte, neige ich mich zu der Begründung, wie sie Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, p. 243, und nach ihm Georg Graf Vitzthum, Malerei u. Plastik d. Mittelalters, S. 57, gegeben haben. Man stelle neben die Figuren von S. Angelo die stehenden Prophetengestalten, die sich an den ganz ent-

Heiligen in starrer Frontansicht lebt noch sehr lange fort. Man möchte die großen Heiligenfiguren in dem Westbau der Klosterkirche auf dem Nonnberg zu Salzburg nennen, die um die Mitte des 12. Jh. entstanden sind (Fig. 496).[44] Die schweren Köpfe mit den glotzenden Augen aus Werden haben sich hier durch eine ganz leichte Stilisierung in einen hohen, fast finster wirkenden Ernst gewandelt. Es ist die letzte Wandlung, die hier das spätrömische Bildnis erfahren hat, auf dem Wege von dem porträtmäßig Individuellen zur ausgesprochenen Typisierung.

Der Stil der Wandmalereien in der Münsterkirche von Essen (vgl. oben S. 97) zeigt auf den ersten Blick eine eigentümliche Mischung von altchristlich-archaischen Elementen und von fremdartigen anderen Elementen, die man zuerst geneigt sein könnte als byzantinischen Ursprungs anzusprechen. Dazu gehören vor allem die lockigen Rundköpfe der Engel. Das starke Anschlagen der Themen aus der Engelsgeschichte, einzelne ikonographische Momente dazu schienen auf den Ursprung im östlichen Kunstkreis hinzuweisen. Bei näherer Betrachtung der Formen und bei dem Vergleich der Wandgemälde mit den gleichzeitigen westdeutschen Buchmalereien ergibt sich aber, daß es sich hier um etwas ausgesprochen Romanisches handelt. Man möchte diese Essener Malereien als das erste Denkmal des bewußt zeichnerischen Stiles in den Rheinlanden ansehen. Der Aufbau der Kompositionen beruht auf der Wirkung der Silhouette. Während noch in St. Lucius zu Werden breite Formen gegeben sind, die ganz flächig behandelt werden, während dort durch die Gewänder nur unsicher und lediglich andeutend die Körperformen in breiten Pinselstrichen durchmodelliert sind, wird hier die Wirkung durch scharfe rostbraune Konturen gebracht. Ganz deutlich ist etwa in der Gruppe des ringenden Jakobs mit den Engeln die erste skizzenhafte Vorzeichnung erkennbar. Die Farbe sitzt nur dünn auf der Fläche, und zwar zumeist ohne Modellierung. So beruht die Wirkung der ganzen Zeichnung auf diesen harten und scharfen Linien. Zum ersten Male wird für die Kunst des nördlichen Deutschlands hier in Essen das neue Gesetz der Monumentalmalerei ausgesprochen: daß sie beherrscht ist von dem Gebot der Linie, daß sie den Tastsinn des Auges zwingt, den Umrissen zu folgen und in die

Fig. 496. Salzburg, Klosterkirche Nonnberg. Halbfigur des h. Benedikt.

sprechenden Plätzen im Mittelschiff von St. Savin (Vienne) finden, — der Vergleich zeigt, daß die Figuren von St. Lucius den italienischen Gestalten in ihrem ganzen Empfinden näher stehen als den französischen (Abb. bei Merimée u. i. d. Publikation von Gélis-Didot u. Laffillée).

[44] Vgl. Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg, Wien 1910 (SA. a. d. Kunst-histor. Jahrb. d. K.K. Zentralkommission f. Kunst- u. histor. Denkmale 1909). Vgl. bes. Taf. III (St. Benedikt), Taf. V (St. Gregor). Dazu Clemen i. Repertor. f. Kunstwiss. XXXV, 1912, S. 460 u. J. Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. XIX, S. 661.

scharf umränderte Flächen die dreidimensionale Erscheinung hineinpreßt. Das war in Aachen und Werden noch unsicher, das Gefühl für den Rhythmus der Silhouetten schien dort noch nicht fest erfaßt. Von nun an ist die ganze Geschichte der romanischen Dekoration zugleich eine Geschichte der Linie.

Wie hier die Technik schon die spätere Behandlung der Malereien des 12. Jh. zum Vorbild nimmt, zeigt auch der Kanon der Figuren das deutliche Abrücken von den kurzen und untersetzten Typen, wie sie noch in der Werdener Lucius-Kirche uns entgegentreten. Am auffälligsten ist das Langgestreckte der Figuren, vor allem die ungewöhnliche Länge der Beine, zumal wieder der Unterschenkel. Das ist im ganzen 11. Jh. ein Charakteristikum. Wir finden dieselben erstaunlich gestreckten Schenkel ebenso auf der Reichenau und in Burgfelden, unter den französischen Denkmälern etwa im Turm von St. Julien zu Tours. Bei den Halbfiguren der großen, in Frontansicht gegebenen Propheten unter den beiden Sängertribünen im Westchor möchte man an die großen stehenden Figuren in St. Angelo in Formis erinnern. Aber gerade der Vergleich mit diesem Werk zeigt wieder den ausgesprochen nordischen Charakter der Essener Malereien. Die Engel haben nicht etwa die byzantinische Hoftracht aufzuweisen, wie sie dann wieder am Beginn des 13. Jh. in den Rheinlanden und in Westfalen üblich wird, sondern es ist eine deutliche Mischung der langen Ärmeltunika, über die ein togaartiger Mantel geworfen ist, mit der Zeittracht. Der Engel, der den jungen Tobias geleitet, trägt den ärmeligen, um die Hüften gegürteten Rock und den auf der rechten Schulter gehefteten Mantel. Nur ganz mißverstanden hängt vor diesem hellen Rock ein breiter Saum nieder, der an die alte Trabea erinnert. In den Kopftypen lebt wohl noch etwas von byzantinischen Elementen weiter, aber auch schon in übertragener Form. Ganz merkwürdig mischen sich hier Rundköpfe mit ausgesprochenen Langschädeln. Zum Teil ist jenen Rundköpfen ein Zug ganz moderner romantischer Anmut verliehen, wie bei den Engelsgestalten. Am ehesten könnte man in dem Inkarnat, in den merkwürdig bräunlichen, oft fast bronzefarbenen Fleischtönen und in den unterlegten grünlichen Schatten eine Erinnerung an die byzantinische Technik finden. Wie schon oben (S. 131) angesichts der ikonographischen Themen festgelegt war: es kann nur von einem ganz allgemeinen Nachklingen byzantinischer Formenanschauungen und byzantinischer Technik die Rede sein. Alles, was uns hier an die östliche Kunst erinnert, ist schon längst rezipiert, verarbeitet, aufgesogen. Es ist jedenfalls nicht angängig, hier ein unmittelbares Nachleben eines frischen Importes byzantinischer Kunst zu konstatieren. Essen scheint um die Wende des 1. Jahrhunderts eine bescheidene Enklave griechischen Kunsteinflusses dargestellt zu haben, aber doch nur in beschränktem Umfange[45]. Man braucht nur im einzelnen die in Essen gegebenen Szenen mit den gleichen in gleichzeitigen byzantinischen Handschriften, etwa in dem Cod. graec. 74 der Bibl. nat. zu Paris[46], zu vergleichen, um den vollen Gegensatz des Stils zu empfinden; dort ist vor allem der Formenkanon ein ganz anderer, es fehlen die langen Unterschenkel.

In Essen finden sich und fanden sich ja allerlei Zeugnisse, die auf Beziehungen zu Byzanz wiesen, die teilweise griechischen Inschriften an der goldenen Tafel[47], die, ein Gegenstück zu der in Aachen und der aus Basel stammenden im Clunymuseum, leider untergegangen ist, die kleinen Emailpasten an verschiedenen der Vortragskreuze und anderes, aber nichts, was über den Anteil des Ostens in anderen großen Kirchenschätzen der Zeit, etwa in Trier oder Bamberg, hinausginge. Dem Hof der Ottonen stand Essen in dieser ganzen Zeit nahe: die Äbtissin Mathilde war eine Enkelin Ottos des Großen, ihre Nachfolgerin Sophia eine Tochter Ottos II. und der Theophanu. Auf Sophia folgte ihre Nichte Theophanu, die Enkelin der gleichnamigen Kaiserin. Man möchte so gern an die griechischen Künstler denken, die von der griechischen Prinzessin Theophanu, der Nichte des Kaisers Johannes I., nach dem Norden mitgebracht sein sollten — aber diese ganze Künstlerkolonie, die für so vieles verantwortlich gemacht

---

[45] G. Humann, Die Kunstwerke i. d. Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904, S. 18, hatte die Wandmalereien als „unter dem Einfluß byzantinischer Kunst entstanden" bezeichnet. Das ist eben nur in jener oben gegebenen Einschränkung zu akzeptieren. Ich habe früher (Die rheinische u. d. westfälische Kunst auf der kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 45) von „einer durch die byzantinische Kunst stark beeinflußten Enklave an der Ruhr" gesprochen.

[46] Die 361 Min. der Hs. sind sämtlich publiziert in der von der Imprimerie Berthaud herausgegebenen Serie: Evangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle.

[47] Die Inschriften bei Clemen, Kunstdenkmäler d. Stadt u. d. Kreises Essen S. 53. — F. X. Kraus, Die christlichen Inschriften der Rheinlande II, Nr. 645. — Humann, Kunstwerke S. 10. Humann führt S. 14 Anm. 2 aus, daß die vereinzelten griechischen Inschriften gar nichts Seltenes seien (vgl. dazu auch oben S. 126).

worden ist, was in der Entwicklung schwer erklärlich ist, ist leider nur eine Legende. Wir wissen tatsächlich nichts, gar nichts von Künstlern, die sie mitgebracht hätte[48].

Griechische Künstler sind in dieser Zeit im Norden sicher nur eine große Seltenheit[49]. Ein Maler wird von Konstantinopel nach Deutschland gesandt, um die schöne Hadwig von Sachsen, die Braut des Prinzen Konstantin, zu malen[50]. Von Bischof Meinwerk von Paderborn hören wir, daß er operarios graecos herangezogen, die capellam quandam beim Dom erbaut hätten[51]. Und auch die vereinzelten Nachrichten über italische Künstler im Norden, die byzantinische Kunstformen direkt hätten vermitteln können, über den Maler Johannes von Lüttich, über den Maler Transmundus, den Erzbischof Adalbert von Bremen beschäftigt, den Maler Nivardus im Kloster Fleury wollen wenig besagen[52].

Darf man bei der Annahme eines engeren Austausches zwischen byzantinischer und abendländischer Kunst um die Wende des ersten Jahrtausends den Nachrichten über kaiserliche Gesandtschaften so erhebliche Bedeutung beimessen, die höfischen Geschenke als wirkliche Vermittler sich denken? Wir hören von Gesandtschaften der Byzantiner am Hofe Ottos I. in den Jahre 944 und 949[53], von Gesandten der Griechen und der Sarrazenen, die kostbare Geschenke aus Gold, Silber und Erz, aus Glas und Elfenbein, dazu Teppiche überbringen. Der Kaiser Nicephoros schickt 967 wertvolle Zeugnisse seiner Freundschaft[54]. Der

[48] Nur über Kunstwerke, die sie aus der Heimat mitgebracht, hören wir THIETMARI Chron. Merseburg.: Mon. Germ. SS. III, p. 718, 748: aurum et argentum infinitum. Nach den Libri temptationum et visionum (Mon. Germ. SS. XI, p. 376) brachte sie auch superflua et luxuriosa mulierum ornamenta mit. Vgl. SCHNAASE, Gesch. d. bild. Künste IV², S. 658. — KÖPKE-DÜMMLER, Kaiser Otto der Große S. 480. WIDUKINDI rer. gest. Saxonic. lib. III, c. 73 (Continuatio), editio III, rec. WAITZ p. 85: Nach Ermordung des bisherigen Kaisers (Nicephoros Phocas): constitutus autem rex (Joannes Tzimiskes) continuo captivos (aus den Kämpfen mit Otto I. in Unteritalien) absolvit, puellam (i. e. Theophanu, uxoris suae neptem, Romani II. filiam) cum magno exercitu et claris muneribus ad imperatorem destinavit. Quam ipse statim filio tradidit, celebratisque magnifice nuptiis (14. April), omnem Italiam super hoc et Germaniam laetiores reddidit.

Von Interesse ist hier auch der Bericht über die zur Brautwerbung nach Konstantinopel geschickte Gesandtschaft: HUGONIS chronicon: Mon. Germ. SS. VIII, p. 374: Im Kloster zu Verdun wird unter Abt Richardus (1004—46) auf einem Altar brachium sancti Pantaleonis aufgestellt, quod attulit cum corpore eiusdem a Nichomedia Coloniensis episcopus (Gero), optentum dono Constantinopolitani imperatoris, quando pro eius filia Ottoni II. in matrimonio iurgenda iussu eiusdem Ottonis ad eumdem imperatorem legatus missus est cum episcopis duobus, ducibus et comitibus. Et cum optentis, pro quibus ierat, licentiam redeundi accepisset, et imperator ei sociisque eius munera plura obtulisset et accipere renuissent, corpus sancti Pantaleonis ab eo archiepiscopus petiit et optinuit et reversus Coloniam detulit. Man sieht, die Nachrichten geben nichts Außerordentliches. Nichts berechtigt uns, anzunehmen, daß die Kaisernichte bei ihrer Mesalliance mit dem nordischen Barbarenkönig (so erschien die Ehe den byzantinischen Hofleuten) mehr mitgebracht habe, als sonst bei höfischen Verbindungen Sitte war.

[49] Über diese Frage vgl. KRAUS, Gesch. der christlichen Kunst II, I, S. 42. — Ders. i. Repertor. f. Kunstwiss. XIX, S. 456; XXI, S. 218. — G. HUMANN i. d. Beiträgen z. Gesch. d. Stadt Essen XX, S. 18., Anm. 3. — H. SCHMITZ, Die mittelalterl. Malerei in Soest, S. 41. Ganz unberührt von der fortschreitenden Forschung verhält sich W. R. LETHABY, Mediaeval art from the peace of the church to the eve of the renaissance, London 1904. Dazu J. STR. i. d. Byz. Zs. XII, S. 725.

[50] Mon. Germ. SS. II, p. 122. Vgl. SCHNAASE, Gesch. d. bild. Künste IV², S. 725.

[51] Vita Meinwerci ep. Pad. c. 155: Mon. Germ. SS. XI, p. 104: Capellam quandam . . . . per operarios graecos construxit. Meinwerk baut dann auch (Vita c. 216) eine Klosterkirche nach dem Vorbild der Kirche in Jerusalem.

[52] v. SCHLOSSER, Quellenbuch z. Kunstgeschichte d. abendländ. Mittelalters S. 149, 188. — Vgl. hierzu EUG. MÜNTZ, Les artistes byzantins dans l'Europe latine du V^e au XV^e siècle: Revue de l'art chrétien XXXVI, 1893, p. 181.

[53] LAMBERTI Hersf. Annales rec. PERTZ p. 17: Nuntii Graecorum cum magnis muneribus. 949 p. 18: nuncii cum preciosissimis muneribus. — Vgl. DÜMMLER, Jahrb. des Deutschen Reichs unter Otto I., S. 172. Hierzu besonders B. A. MYSTAKIDES, Byzantinisch-deutsche Beziehungen zur Zeit der Ottonen, Stuttgart 1891, S. 17. — LOUIS HALPHON, La cour d'Otton III à Rome: Mél. d'archéol. et d'hist., herausgeg. v. d. école française de Rome, XXV, 1905, p. 349. An die griechische Gesandtschaft von 949 schließt sich dann die Ottos I. nach Konstantinopel an: vgl. LIUDPRANDI Antapodosis l. IV, c. 2. ed. II. rec. DÜMMLER p. 119. In die nächsten Jahre fällt dann die Gesandtschaft des Kalifen von Cordoba an Otto (vgl. vita Johannis Gorziensis c. 115: Mon. Germ. SS. IV, p. 369: Legatio regis Hispaniae Abderahamensis . . . cum muneribus pro regia munificentia missis advenerat). Über diese Gesandtschaften und ihre Einwirkung vgl. G. HUMANN, Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Münsterschatz zu Essen: Beitr. z. Gesch. d. Stadt Essen XX, S. 19. — Ders., Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke in Bezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung: Repertor. f. Kunstwiss. XXV, 1902, S. 17.

[54] WIDUKINDI rer. gest. Sax. lib. III c. 56 (editio III, rec. WAITZ p. 78): Crebris victoriis (um 956 — vorher ist der Ungarn- und Slavenkrieg 955 geschildert) imperator gloriosus factus atque famosus, plurimos legatos suscipit, Romanorum scilicet et Graecorum Sarracenorumque, per eosque diversi generis munera, vasa aurea et argentea, aerea quoque

Romantiker Otto III. hatte sicher Gelegenheit, während seines zweijährigen Aufenthalts in Unteritalien die dort heimische griechische Kunst kennen zu lernen, und der byzantinische Hof sandte ihm zuletzt kostbare Geschenke an Gold und Edelsteinen, die den Kaiser nicht mehr erreichten[55]. Vereinzelt werden uns im Beginn des nächsten Jahrtausends orientalische Kunstwerke genannt, so unter den Geschenken Heinrichs II. an Cambrai[56]. Von einem wirklichen Einfluß dieser fremden Kultur auf die Sitten des Hofes, so wie zur Zeit Karls des Kahlen, hören wir aber doch erst um die Mitte des Jahrhunderts unter Heinrich III.[57]

Man muß sich immer vergegenwärtigen, daß dies Zufallsnotizen sind, die auf uns gekommen sind — sie bringen zudem zunächst nur eine Bereicherung der kaiserlichen Schatzkammer, und die erste Nachwirkung dürfte man nur in der Hofkunst suchen. Das alles aber würde eine latente Byzantinisierung der deutschen Kunst in dieser Epoche noch keineswegs begründen können. Auch der Binnenhandel mit dem Südosten über Venedig und daneben über Pavia und Mailand und mit dem Zwischenhändler Südfrankreich, dazu die direkten Erinnerungen und Eindrücke der wandernden Gesandten, Kaufleute, Pilger würden ein solches Phänomen noch nicht zu erklären imstande sein, wenn man nicht den ungeheuren Respekt hinzurechnet, den das ganze Zeitalter vor allem hat, was aus dem Süden stammt und noch durch die direkte Erinnerung an das klassische Altertum geheiligt scheint[58]. Konstantinopel ist in dieser Zeit das letzte große Emporium, in das sich die antike Überlieferung geflüchtet hat. Es handelt sich aber für diese Periode um die Wende des Jahrtausends keineswegs in Deutschland um eine durchgehende Byzantinisierung. Die ganze künstlerische Überlieferung steht noch unter dem Zeichen des Auslebens der Antike, das dem ganzen ersten Jahrtausend seinen Stempel und seine Einheit gibt. Wie in den früheren Jahrhunderten hellenistische und orientalische Zuflüsse der verschiedensten Art und Stärke diese natürliche Entwicklung hemmen, beschleunigen oder stärken, so später direkte byzantinische Zuflüsse. Einen wirklichen Herd hat dies Element aber nur in einzelnen Zentren, so etwa in Regensburg und Salzburg. Und man muß sich immer vor Augen halten, daß der Stilwille der ottonischen Kunst mit dem Suchen nach dem lebendigsten Er-

---

et mira varietate operis distincta, vitrea vasa, eburnea etiam et omni genere modificata stramenta, balsamum et totius generis pigmenta, animalia Saxonibus antea invisa, leones et camelos, simias et strutiones; omniumque circumquaque christianorum in illo res atque spes sitae. — Continuat. Reginonis 967: Mon. Germ. SS. I, p. 629: legati . . . honorifica secum munera ferentes et pacem ab eo vel amiciciam poscentes.

[55] Die Nachricht hierüber bei Landulfus, Historia Mediolanensis l. II, c. 16. Vgl. hierzu Mystakides a. a. O. S. 69. Neben den Griechen sind auch russische und ungarische Botschafter die Träger dieser byzantinischen Kunstwerke. Russen und Ungarn erscheinen 1042 vor Heinrich III. (Lamberti Hersf. Ann. ed. II, rec. Pertz p. 27). Eine ganz besondere Menge von kostbaren Schätzen bringt 1075 eine große russische Gesandtschaft an Heinrich IV. mit. Lamberti Hersf. Ann. ed. Pertz, ed. II, p. 167: Heinrich IV. kam (Januar 1075) nach Mainz, ibique occurrit ei Ruzenorum rex, Demetrius nomine, deferens ei inaestimabiles divicias in vasis aureis et argenteis et vestibus valde preciosis. Heinrich schickte Burchardus, Propst der Trierer Kirche, zu diesem. Im Juli kehrt er zurück, tantum regi deferens auri et argenti et vestium preciosarum, ut nulla retro memoria tantum regno Teutonico uno tempore illatum referatur. Unter Heinrich IV. bringen dann griechische Gesandte wieder eine Fülle byzantinischer Kunstwerke in Edelmetall und Stoffen, so 1083 (Ekkehardi chron. univ.: Mon. Germ. SS. VI, p. 205: legati Graecorum venerunt, munera multa et magna in auro et argento vasisque ac sericis afferentes). Von Wichtigkeit die goldene Altartafel, die als Geschenk des griechischen Kaisers nach Speier kam (Vita Heinrici imp. c. I: SS. rer. Germ. ed. II. p. 10): Ipse rex Greciae, ut metum dissimularet, amicitiam eius expetebat et quem futurum hostem timuit, muneribus, ne fieret hostis, praevenit. Testatur hoc aurea tabula Spirensis altaris, tam artis novitate quam metalli pondere miranda, quam rex Greciae dum imperatoris votum et studium circa Spirense monasterium fervere cognosceret, nobile donum et tam ei qui misit quam cui mittebatur dignissimum transmisit. Sed et rex Affricae, quia potentiam imperatoris multum timuit, eius fisco multum addidit. Eine ähnliche goldene Tafel Graeco opere schenkt König Sigurd I. von Norwegen an die Kirche in Konghella (Minutoli, Dom zu Drontheim, S. 38), ein böhmischer Herzog Ende d. 11. Jh. nach Passau. Vgl. Schnaase, Gesch. IV², S. 722. — G. Humann i. Repertor. f. Kunstwiss. XXV, S. 17.

[56] Chronicon S. Andreae castri Cameracesii, lib. I, c. 17: Mon. Germ. SS. VII, p. 530: Kaiser Heinrich (II.) übersendet 1023 nostrae ecclesiae (S. Andreae) durch den Bischof Gerardus von Cambrai kostbare Geschenke: duas scilicet parvas cruces aureas, pallium quoddam rubei coloris, et . . . reliquias sancti Andreae apertis capellae suae scriniis os proferens de corpore sancti ipsius apostoli, quod sibi Constantinopolitanum imperatorem protestatus est olim contulisse.

[57] Adami gesta Hammaburg. eccl. c. 149: Mon. Germ. SS. VII, p. 347.

[58] Es wären hier die Bemerkungen von Bertold Haendcke, Zur byzantinischen Frage. Eine handelsgeschichtlich-kunstgeschichtliche Untersuchung: Repertor. f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 93, zu beachten. Den weitergehenden Folgerungen würde ich mich allerdings nicht in allen Punkten anschließen.

fassen des Momentes und dem gewaltsamen Ausdruck der inneren Ergriffenheit wie der äußeren Aktion der vornehmen Gebundenheit der gleichzeitigen byzantinischen Kunst wie etwas innerlich Gegensätzliches gegenübersteht.

Trotz all dieser Hemmnisse erscheint den nordischen Künstlern in dieser ganzen Zeit die byzantinische Kunst als die höhere, überlegenere, in jedem Falle als die raffiniertere. Die Maler und Bildhauer jener neuen großen abendländischen Kunst um die Wende des ersten Jahrtausends, die ganz Ausdruckskunst ist, die große Geste und die eindringlich gewaltsame Gebärde sucht, hatten alle Ursache, auf das Starke und Eigenwillige dieser Kunst stolz zu sein, die etwas ganz anders wollte als die reife byzantinische Kunst, in der der Sinn für Gehaltenheit, Geschlossenheit und zeremonielle Würde ungleich größer ist — und doch, wo ein byzantinisches Vorbild erreichbar war, verändert es diesen Künstlern sofort irgendwie das Konzept. Im Hintergrunde steht immer für die abendländischen Maler die byzantinische Kunst als die eigentliche Erbin der Antike, als die Lehrerin des großen Stiles, der abgerundeten Komposition, des komplizierten Aufbaues. Nur die direkte Einwirkung und unmittelbare Übertragung ist in diesem Zeitalter selten, die Rezeption findet durch eine Reihe von Zwischengliedern statt. Erst im Beginn des 13. Jh. setzt gleichmäßig an einer ganzen Reihe von Punkten in Deutschland wieder die direkte Nachahmung griechischer Vorbilder ein — wir werden freilich sehen, w i e äußerlich und auf Äußerlichkeiten beschränkt diese Nachahmung sich erweist.

Wenn man nach Verwandten und Vorgängern fragt, so wird man zunächst an die Malereien in St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau und in Goldbach denken, die in der Bildauffassung wie im Stil aufs engste untereinander verwandt sind[59]. Und beide weisen in den Typen wie in der gewaltsamen Gestikulation mancherlei auf, das wieder an den Westchor von Essen erinnert. Man vergleiche die stark unterstrichene belehrend-zeigende Gebärde auf Taf. 7, 10, 11 des Tafelwerkes (in diesem Bande Taf. XI und Fig. 85 u. 86) mit der regelmäßig wiederkehrenden Bewegung Christi in St. Georg wie bei den beiden Heilungsszenen und der Auferweckungsszene in Goldbach. Die Apostelköpfe von der Apostelversammlung in Essen (Taf. XII — im Tafelband Taf. 8) möchte man mit den Aposteln bei der Heilung des Aussätzigen in Goldbach zusammenstellen. Dabei darf man nicht vergessen, daß der Maßstab in St. Georg ein sehr viel größerer ist, der sechs- bis achtfache von den kleinen Medaillons in Essen, und daß dadurch eine nicht unbedeutende Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmittel, zumal in der Häufung der Gewandmotive, gefordert ward. Stellt man die Abbildungen einfach im gleichen Maßstab nebeneinander, so wirken die größeren Malereien leicht überhäuft und das noch mehr, wenn man sie neben Buchmalereien derselben Schule stellt. Die nur 5 oder 8 cm hohen Figürchen der Bilderhandschriften haben hier bei der Übertragung in den Monumentalstil eine fast dreißigfache Vergrößerung erhalten (Fig. 494). Mit den Miniaturen der Reichenauer Schule muß man aber die Wandgemälde von St. Georg wie von Goldbach zusammenstellen[60] — sie zeigen dann deutlich den gleichen zugrunde liegenden Stil und erweisen sich als zugehörig zu der Reichenauer

---

[59] Vgl. hierzu Ch. Diehl, L'illustration du psautier Byzantin: Journal des Savants n. s. V, 1907, p. 306: C'est à Byzance qu'entre le IX^{e} et le XII^{e} siècle, de l'Orient comme de l'Occident, on vient chercher tout ce qui constitue la civilisation. Vgl. hierzu die Ausführungen von Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrt. S. 254 ff. u. von Haseloff bei Michel, Hist. de l'art I, II, p. 733 ff. Eingehend P. Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. SA. a. d. Kunstgeschichtl. Jahrbuch d. K. K. Zentralkommission f. Kunst- u. histor. Denkmale 1909, S. 62.

[60] In Goldbach sind 1899 im Chor die zwölf Apostelfiguren gefunden worden, die Kraus, Die Wandgemälde in der St.-Sylvester-Kapelle zu Goldbach, München 1902, zur Feier des 50jährigen Regierungsjubiläums des Großherzogs von Baden publiziert hat. Im J. 1904 sind dann im Langhaus die Darstellungen der Wundertaten des Herrn aufgedeckt worden, die von K. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. u. 10. Jh. u. d. neuentdeckte karolingische Gemäldezyklus zu Goldbach, Freiburg 1906, in schönen Wiedergaben veröffentlicht sind. So dankenswert diese Publikation ist, so wenig kann man sich der Datierung des Herausgebers anschließen. Schon vorher hatte er (Künstle u. Beyerle, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre neuentdeckten Wandgemälde, Freiburg 1901) das große Apsisbild, das sicher in die Tradition d. 12. Jh. gehört, dem 11. Jh. zugewiesen, und er kommt nun ganz logisch dazu, die Malereien von Burgfelden und die Apostel von Goldbach dem 10., die von St. Georg auf Oberzell und die Langhausmalereien in Goldbach dem 9. Jh. zuzuweisen. Richtig beobachtet ist die stilistische Übereinstimmung zwischen St. Georg und Goldbach, aber wenn wir beide mit datierten Werken zusammenstellen (das ist doch der einzig mögliche Weg, undatierte Arbeiten festzulegen), ergibt sich, daß sie mit den Miniaturen der Reichenauer Schule vom Ende d. 10. u. v. Anf. d. 11. Jh. immer noch die größte Ver-

Schule um das Jahr 1000. Wie Vorgänger erscheinen diese beiden Zyklen zu den Gemälden im Westbau von Essen, aber doch nur innerhalb des allgemeinen Zeitcharakters, nicht in einer zusammenhängenden und ununterbrochenen Schultradition.

Direkte Parallelen zu dem Stil der Essener Wandgemälde sind aus dem Bereich der nordischen Kunst kaum nachzuweisen. Bei der Annahme des späteren Datums (nach 1050) für Essen würden die bis 1841 in der oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim erhaltenen Malereien als zeitlich verwandt in Betracht kommen (vgl. oben S. 332) — wenn diese Gemälde wirklich unmittelbar oder bald nach der Weihe des Domes durch Bischof Hezilo 1061 entstanden wären. Aber die flauen Pausen gestatten keine strenge Stilkritik. Die überlangen Apostelfiguren könnten aus dem 11. Jh. stammen. Auch in den unteren Friesen erinnert der Formenkanon an diese Zeit; andere Momente in Tracht und Haltung (auch der Ornamentstreifen?) weisen auf das 12. Jh. hin. Näher stehen den Essener Malereien die Gemälde aus Burgfelden, die

---

wandtschaft aufweisen. Vöge hat in der Besprechung der letzten Arbeit von Künstle über Goldbach (i. Repertor. f. Kunstwiss. XXX, 1907, S. 186) diese Datierung schon mit guten Gründen zurückgewiesen. Wir dürfen die Goldbacher Gemälde als der Reichenauer Schule zugehörig ansehen, den Wandmalereien in Oberzell „im Bildumriß wie im Stil" aufs nächste verwandt — aber beide gehören der Zeit um das Jahr 1000 an. So müssen wir vorläufig schließen. Die Aufstellung einer inneren Entwicklung der bis jetzt bekannten frühen Wandmalereien im Norden: Aachen, Münster, Mals, Reichenau, Goldbach, Werden, Essen, Burgfelden, will noch nicht gelingen — und vor voreiligen Konstruktionen sollte man sich hüten. Auch hier wird die Durcharbeitung des gesamten Materials an mittelalterlichen Wandmalereien des deutschen Gebiets, wie sie jetzt in der unter Dvořáks Leitung stehenden Abteilung der Denkmäler der deutschen Kunst durch Swoboda erfolgt, vielleicht noch Überraschungen bringen.

Im letzten Jahr ist nun noch eine neue Datierung der Reichenauer Malereien versucht worden durch A. Marignan, Les fresques des églises de Reichenau. Les bronzes de la cathédrale de Hildesheim, Straßburg 1914 (Studien z. deutschen Kriegsgeschichte 169). Es fällt schwer, den Autor ganz ernst zu nehmen. Man muß ihm in seiner Neigung, alles zu verjüngen, eine zähe Konsequenz nachrühmen: Der Paliotto von Mailand, die Türen von St. Zeno in Verona, von Maria im Kapitol in Köln, vom Dom zu Hildesheim, das Manuskript der Herrad von Landsberg, des Petrus von Eboli, die Wandgemälde von Reichenau und von St. Angelo in Formis — alles wird umdatiert, und seltsam, fast alles wird dem 13. Jh. zugewiesen. Von den sicher dieser Zeit angehörenden fest datierten Werken redet der Autor nur selten. Welch wunderliche und unmögliche Entwicklung müßte dann das 13. Jh. aufweisen, welche gewaltsamen und ungeheuerlichen Sprünge wären hier gemacht in nur fünfzig Jahren! Ganz sichere Datierungen werden einfach geleugnet. Wenn — theoretisch — bei einem Bauwerk immer die Möglichkeit bleibt, die Übertragung eines Datums, selbst einer Inschrift anzunehmen, so sind doch bei den Werken der Malerei genug feste Ausgangspunkte mit sicheren Daten erhalten — die etwaigen Inschriften, Stifter in den Handschriften werden einfach geleugnet. Auf diesem wunderlichen Irrweg kommt der Autor dazu, die Wandgemälde von Reichenau wie die von St. Angelo in Formis (vgl. oben S. 753, Anm. 43) einfach dem beginnenden 13. Jh. zuzuweisen! Dabei kennt er weder die letzte Publikation von Künstle noch die von Zemp, die beide schon 8 Jahre vorlagen. Marignan hat selbst eine eigene Theorie aufgestellt unter dem kühnen Namen: L'école orthodoxe et l'archéologie moderne, Paris 1910. Lefèvre-Pontalis hat diese Umwertungsmanie gebührend zurückgewiesen (L'école orthodoxe et l'archéologie moderne: Bulletin monumental 1911, p. 5).

In jener Veröffentlichung über Reichenau (p. 35—41) handelt Marignan auch über die Münsterkirche in Aachen. Die obigen Ausführungen (S. 8, 68) waren längst gedruckt, ehe jene Arbeit von Marignan erschien. Auf eine ganz willkürliche Auslegung der Quellen wird eine schiefe und unerlaubte Folgerung basiert. Die zeitgenössischen Nachrichten über Aachen werden gering bewertet, von der Logik der kunstgeschichtlichen Entwicklung wird überhaupt nicht gesprochen. La basilique n'avait reçu aucune voûte. C'était un simple toit en charpente. Es werden die Nachrichten erwähnt, daß 829 ein starker Wind die Bleiziegel vom Dach wehte. Ces textes nous montrent donc que l'église n'était pas voûtée! Die bekannten Nachrichten, daß die Normannen 881 Aachen verbrannt, deutet Marignan auf einen fast völligen Untergang. Die Erzählung, daß die Normannen in der Pfalzkapelle ihre Pferde untergebracht, deutet doch genau auf das Gegenteil. Ce n'est que sous Othon Ier qu'on dut réparer à la hâte les désastres, relever les murs, utiliser les matériaux qui pouvaient encore rester. On éleva ainsi sur l'emplacement de la basilique si chère aux Germains, une autre chapelle qui rappelait le souvenir du grand empereur . . . La basilique de St. Marie reconstruite ou réparée par Othon Ier dut paraître fort petite dès le XIIe siècle. Il est à croire qu'elle fut rebatie vers le milieu du XIIe siècle . . . On dut élever une église plus grande, plus adaptée au progrès de l'architecture. Nous ne pensons pas que l'église fut encore voûtée. Es folgt die Nachricht über den Brand v. J. 1224. C'est alors seulement qu'un coupole fut élevée sur cette construction octogonale et que les collatéraux furent voûtés. Es ist ein völliger Roman, der uns hier vorgetragen wird — durch nichts begründet. Nach dem Brand von 1224 ist über dem Mauerwerk des Oktogons jener noch heute erhaltene Aufsatz geschaffen worden. Nach der Theorie Marignans müßte der ganze Bau erst nach 1656 entstanden sein, denn damals zerstörte wieder ein Stadtbrand die Kirche, d. h. das Dach, das einzige, was brennbar war. Der heutige Kuppelhelm stammt aus der Zeit nach dem Brande. Aber alle diese Dinge sind Marignan unbekannt. Nein, dieser Logik können wir unmöglich folgen.

am richtigsten in die 2. Hälfte des 11. Jh. zu setzen sind[61]; zumal in den Kampfesszenen möchte man im Figurenkanon eine leichte Ähnlichkeit mit den rheinischen Werken erkennen; aber es handelt sich auch hier keineswegs um eine direkte Verwandtschaft, noch weniger um eine Schulgemeinschaft, — näher liegt es, zwischen Hildesheim und Burgfelden Vergleiche zu ziehen, hier könnte man die Prophetenfiguren von Burgfelden mit denen von Hildesheim vergleichen. Die Übereinstimmung zwischen Burgfelden und Essen geht kaum über das hinaus, was den allgemeinen Zeitcharakter betrifft.

Mit noch geringerer Bestimmtheit wird man auf französische Werke als verwandte hinweisen können. Von Schulzusammenhängen kann hier natürlich nicht die Rede sein. Nur Einzelparallelen sind zu nennen. Da ist in St. Radegonde zu Poitiers in der Laibung des Triumphbogens nach dem Chor hin ein Medaillon mit dem Brustbild der h. Radegundis en face zwischen den Gestalten der hh. Agnes und Dixiole, das Mittelmedaillon mit blauem, die Seitenfelder mit rotem Grund. Die h. Radegundis trägt einen das ganze Gesicht umrahmenden Schleier, darüber einen breiten Kronreif. Man möchte dies Medaillon ein Gegenstück zu den Äbtissinnenporträts in dem Westchor von Essen nennen. Von den sonstigen Wandmalereien Frankreichs kommen vor allem als im Ton und im Kolorit verwandt die Gemälde in der Kirche zu Saint-Savin (Vienne) in Betracht[62]. Auch die Technik scheint hier dieselbe zu sein. Bei den Malereien aus der Legende der hh. Savinus und Cyprianus in der Krypta, die allein nie übertüncht waren und deshalb am frischesten erscheinen, tritt auch die Vorzeichnung überall zutage, die Konturen sind aber schwarzgrau, nicht ockerbraun nachgezogen. Auch in der breiten, flächigen Behandlung der Gewänder, vor allem auch dem Überwiegen des Gebrauches der reinen Erdfarben, möchte man eine Parallele mit Essen finden, immer auch nur im Rahmen des allgemeinen Zeitcharakters.

Um den Stilcharakter nordischer Wandmalereien des 11. Jh. zu beurteilen, die wirklich unter lebendigem byzantinischem Einfluß stehen, tut man gut, die älteren Wandgemälde im nördlichen Querschiff der Kathedrale Notre-Dame zu Le Puy zu vergleichen[63]. In der kleinen Tribüne des Obergeschosses sind hier die Malereien noch unberührt erhalten. Neben Einzelfiguren von Heiligen auf den Pfeilern ist hier vor allem die mächtige Gestalt des h. Michael von Wichtigkeit; nicht weniger als 5,55 m hoch,

Fig. 497. St. Michael in der Kathedrale zu Le Puy.

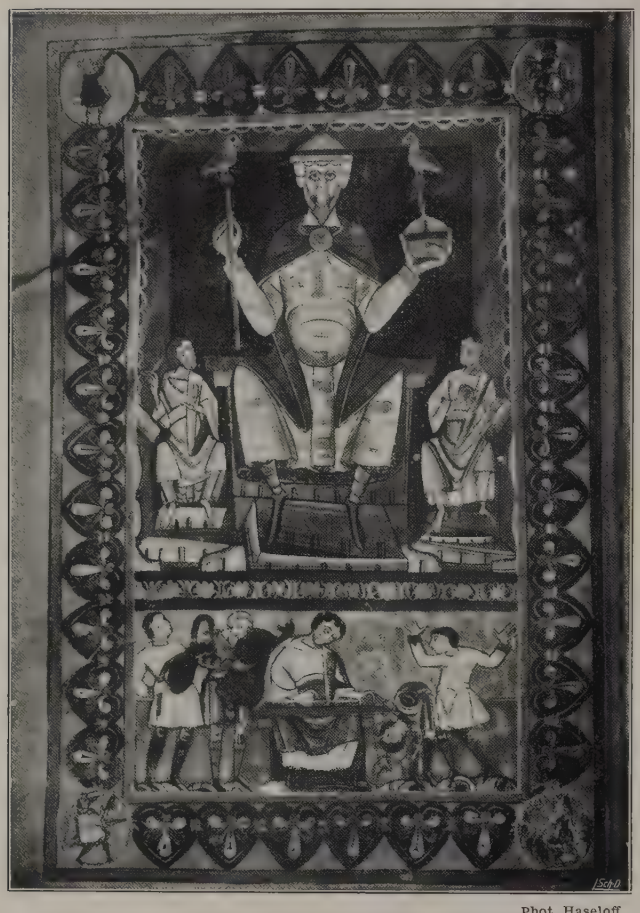
[61] Vgl. die Abb. bei Paul Weber, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb, Darmstadt 1896. Wie vielen unserer Wandgemäldezyklen möchte man noch solche methodische und gewissenhafte Einzeluntersuchungen wünschen! — Borrmann, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutschland Taf. 65. — P. W. v. Keppler, Der Gemäldefund von Burgfelden: Aus Kunst und Leben, Freiburg 1905, S. 76. — Farbige Taf. auch bei Lübke-Semrau, Grundriß II, S. 264. Die Propheten von Burgfelden abgebildet bei Weber Taf. III, Abb. 20.

[62] Die große Publikation von P. Mérimée, Les peintures de Saint-Savin, Paris 1845, hat dies einzigartige Denkmal zuerst bekannt gemacht. Als vollständiges System einer konsequent durchgeführten Monumentaldekoration des 11. Jh. hat es nicht seinesgleichen in der nordischen Kunst. Im wesentlichen derselbe Text unter dem Titel L'église de Saint-Savin et ses peintures murales in den Etudes sur les arts au moyen-âge, Paris 1875, p. 55. — Dazu Bulletin monumental IX, p. 479; XII, p. 193. — Probe bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France. — E. Mâle bei Michel, Hist. de l'art I, II, p. 764. — Die Kirche bei Perrault-Dabot und de Baudot, Monuments historiques II, pl. 37 u. bei Dehio u. v. Bezold, Kirchl. Baukunst II, Taf. 129. Über das Verhältnis von S. Savin zu Burgfelden vgl. P. Weber a. a. O. S. 48.

[63] Gute Abb. bei Léon Giron, Les peintures murales du département de la Haute-Loire du XI^e^ au XVIII^e^ siècle,

ein Vorgänger der Riesenfiguren des h. Christophorus, die vom nächsten Jahrhundert an sich in den Kirchen des Nordens finden (Fig. 497). Nun, dieser h. Michael ist wie jene kleineren Einzelfiguren (man beachte die Orantenhaltung des einen) völlig unter byzantinischem Einfluß geschaffen. Der Engel trägt hier das typische byzantinische Gewand mit den breiten Säumen, die Zeichnung der Falten, der spitzen Lichter, endlich die Modellierung des Kopfes zeigen uns deutlich das fremde Vorbild. Dem gegenüber erscheint das byzantinische Element in den Essener Malereien als etwas durchaus Gemäßigtes und vor allem in viel höherem Maße schon Aufgesogenes.

Die rheinischen Bilderhandschriften dieser Zeit geben uns noch nicht den Begriff von einem gleichmäßig durchgehenden Stil. Schon oben (S. 126) war gezeigt worden, daß die aus Essen selbst stammenden Handschriften keinen den Wandgemälden direkt verwandten Stil erkennen lassen. Unter den drei erkennbaren Gruppen und Schulen dieser Zeit, die wir im Rheinland bislang übersehen, weisen die geographisch nächsten, die Kölner und die Prümer, keine Ähnlichkeit mit Essen oder Werden auf; vor allem ist der Stil, wie er aus den frühen Haupthandschriften der Schule, dem Sakramentar von St. Gereon in Paris (Bibl. nat., Cod. lat. 817), dem Evangeliar der Äbtissin Hidda von Meschede in Darmstadt (Großherzogl. Bibl. 1640) und dem Evangelienbuch der Äbtissin Hidda in der Pfarrkirche zu Gerresheim, spricht, ein ganz anderer, und auch die noch in Köln selbst befindlichen Handschriften, das Evangeliar aus St. Gereon im Stadtarchiv, das Lektionar des Erzbischofs Evergerus von Köln in der Dombibliothek,



Phot. Haseloff.

Fig. 498. König David aus dem Werdener Psalter (Berlin, Kgl. Bibliothek, Cod. theol. lat. fol. 358).

Paris 1911, pl. I. Für die älteren Wandmalereien in Burgund (aus d. 12. Jh. Anzy-le-Duc, St. Etienne in Auxerre, St. Vorle in Châtillon-sur-Seine) hat A. Perrault-Dabot, L'art en Bourgogne, Paris 1894, p. 145, byzantinischen Einfluß angenommen. Die Wandmalereien im Chor und in der Apsis von Berzé-la-ville (Saône-et-Loire) zeigen stark byzantinisierenden Charakter: hier erscheint ein großer thronender Salvator zwischen Heiligen (Leonce Lex, Les peintures murales du XII^e siècle, récemment recouvertes à Berzé-la-ville: L'ami des monuments VII, 1897, p. 178. — Bulletin archéologique 1893, No. 3). In Anzy-le-Duc steht auch die Darstellung (eine Reihe von Lämmern in der unteren Reihe) unter dem Banne der altchristlich-byzantinischen Tradition (Hugues de Poitiers, Le prieuré, l'église et les peintures murales d'Anzy-le-Duc, Mâcon 1862). Vgl. über die ganze Gruppe von byzantinisierenden Wandmalereien im Forez, wozu vor allem noch Charlieu gehört, Déchelette et Brassart, Les peintures murales du moyen-âge et de la renaissance en Forez, Montbrison 1900. Gerade in Le Puy bleibt das byzantinische Element ziemlich konstant. Noch die späteren Gemälde in der Salle des Morts zeigen das ganz auffällig (vgl. die Abbildung bei Gélis-Didot et Laffillée, La peinture décorative en France pl. 22. — A. Giron in L'art III, 1880, p. 181).

Wie auch der Typus der Heiligen in Frontstellung eine ganz andere Färbung im Gebiet der französisch-byzantinisierenden Kunst erhält als in dem der deutsch-byzantinisierenden Kunst, zeigt der Vergleich der Bischofsfiguren in Saint-Romain-le-Puy (Déchelette et Brassart, a. a. O. p. 23) mit denen in der Klosterkirche auf dem Nonnberg zu Salzburg (P. Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg, Taf. II, IV, V, VIII, IX). Über die byzantinischen Einflüsse in der französischen Wandmalerei vgl. weiter E. Mâle bei Michel, Hist. de l'art I, II, p. 778.

das Evangelienbuch in St.-Maria-Lyskirchen zeigen keine Verwandtschaft, die über den Zeitcharakter hinausgeht. Dagegen bringt die dritte Schule, die Echternacher, die aber doch nur mit dem Bindeglied Trier eine Weiterführung der Reichenauer Tradition gibt, in den späten Handschriften, vor allem den für Heinrich III. gefertigten, in dem Evangelistar in Bremen und dem Codex aureus aus dem Dom zu Speyer im Escorial sowie etwa noch in dem Brüsseler Evangeliar (Bibl. roy. Ms. 9428) in dem allgemeinen Typus der Figuren, den stelzig langbeinigen Gestalten, den runden Köpfen mit der niedrigen Stirn, mancherlei Verwandtes. Diese Handschriften weisen uns wenigstens den Weg, auf dem die zeichnerischen Vorbilder für die Wandmalereien nach Essen kommen konnten. Eine wohl sicher in Werden selbst und etwa zur selben Zeit mit den Wandmalereien von St. Lucius entstandene Handschrift, der Werdener Psalter in

Fig. 499. Echternach. Mäander im Hochschiff.

Berlin (Kgl. Bibliothek, Cod. theol. lat. fol. 358), zeigt einen Stil, dem man schwerlich etwas direkt Byzantinisierendes nachsagen kann; er beweist jedenfalls, daß hier auch in dieser Zeit die stark auftragende Ausdruckskunst der frühromanischen Zeit heimisch ist (Fig. 498); in der Formensprache wie im Ornamentalen gehört diese Handschrift durchaus in die nordische Entwicklung, die aus der Abhängigkeit von dem Erbe der Antike zu der Freiheit des nationalen Stiles hin will, wenn auch in der Neigung zu starrer Bilddarstellung en face eine gewisse Verwandtschaft herrscht.

Am Beginn des 12. Jh. weist die dekorative Malerei in den Rheinlanden eine ganz außerordentliche Farbigkeit auf. Die stumpfen Erdfarbentöne von Essen treten zurück, dagegen leben die buntfarbigen Gründe wieder auf, wie sie schon die Malereien in St. Lucius zu Werden zeigten. Blaugrün und hellrot (in Werden grün und hellrot) bestimmen in Münstereifel (vgl. oben S. 198 u. die farbige Taf. XIV) die Wirkung. In der ganzen Art der Malerei lebt noch die starke Farbenfreudigkeit der Schule der Reichenau. Die Reste der Dekorationen, die sich unter den flachen Balkendecken in den alten Basiliken von St. Aposteln und St. Georg in Köln hinzogen (Abb. oben S. 201 u. 202), zeigten dieselben lebhaften Töne.

Dazu kommt noch ein nahe verwandtes Denkmal, das sich außerhalb der Grenzen der heutigen Rheinprovinz, aber doch noch innerhalb der Einflußzone der rheinischen Kunst befindet, in der Abteikirche zu Echternach[64].

Unter der Balkendecke der ersten, zwischen 1016 und 1031 aufgeführten Kirche und über dem Gewölbe des Umbaues von 1242—1270 befinden sich Reste eines breiten Mäanders, der die Wandflächen gegen die Decke abschloß (Fig. 499). Die Farben des Mäanders sind braun, blau und rot. Dazu kommt in den Bruchstellen weiß und orangegelb. Der Mäander ist also doppelt gebrochen gezeichnet, so daß er jedesmal eine Art vierseitigen Sternes bildet. Die Bänder laufen dann horizontal weiter und rahmen quadratische Felder ein, in denen merkwürdige, Posaunen blasende Halbfiguren erscheinen, von denen zwei deutlich erhalten sind. Der Grund ist hier gelb, die Gestalten haben blaue Kleidung und einen braunroten Mantel übergeworfen und halten in beiden Händen das kurze Rohr der Posaune. Die eine Gestalt scheint männlich zu sein nach den Umrissen des ursprünglich wohl lockigen Kopfes, von dem aber keine Zeichnung mehr erhalten ist, die andere dürfte mehr als weiblich anzusprechen sein nach dem kapuzenartig über den Kopf gezogenen Zipfel. Beide Gestalten haben weite Mäntel[65]. Die best erhaltenen Stücke befinden sich in der Mitte der Nordwand des Mittelschiffes und in der Nordostecke zwischen dem ersten und zweiten Joch. An der Südwand läuft unter dem Mäander — wie in St. Georg und in St. Aposteln in Köln — eine Inschrift in großen Kapitalen hin. Erhalten sind bei dem ersten Stück links die Buchstaben ASER (?), bei dem zweiten die Buchstaben LEVI (?), weiterhin die Buchstabenreste BEC (?). — Auf der Südwand des Mittelschiffes, und zwar in der Südostecke, ist eine Zeichnung von ganz anderer Art erhalten, so daß anzunehmen ist,

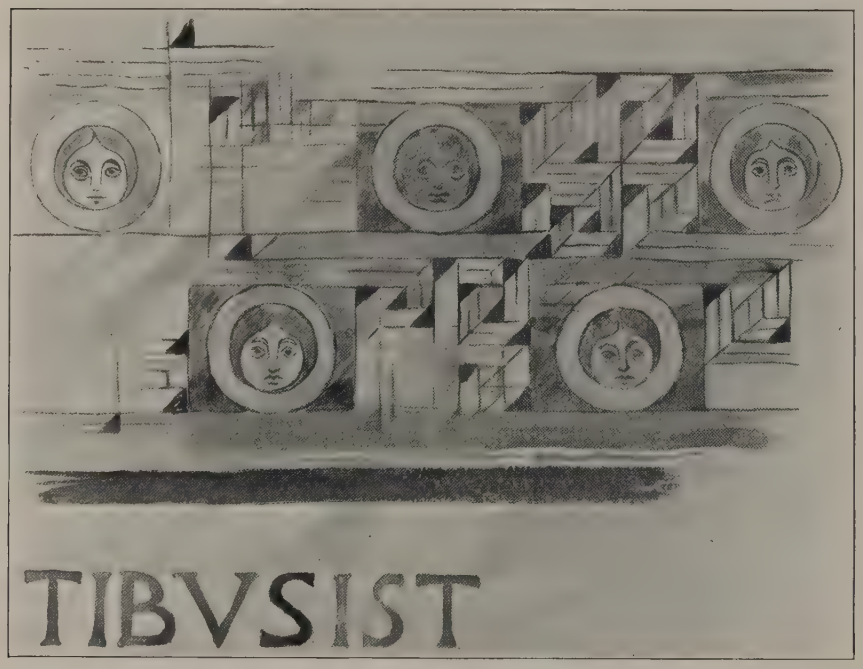


Fig. 500. Echternach. Mäander im Hochschiff.

[64] Aufnahme der Kirche bei Foerster, Denkmale deutscher Baukunst IV, 2, S. 25, Taf. — Kallenbach u. Schmitt, Christliche Kirchenbaukunst Taf. 7, 15. — Franz Bock, Rheinlands Baudenkmale des Mittelalters I, Nr. 12. — Denkmäler d. Baukunst, herausgeg. v. d. Studierenden der Berliner Bauakademie Lief. V, Taf. 23. — Chr. W. Schmidt, Baudenkmale d. röm. Periode u. d. Mittelalters in Trier und seiner Umgebung II, Taf. 8 u. 9. — Otte, Handbuch d. kirchl. Kunstarchäologie II, S. 67. — Lotz, Kunsttopographie Deutschlands I, S. 190. — Schnaase, Gesch. d. bild. Künste IV, S. 99. — Otte, Gesch. d. roman. Baukunst S. 212. — Dehio u. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes — —. Die Basilika des h. Willibrordus: Organ f. christl. Kunst XV, S. 3; XVI, S. 185; XVIII, S. 149. — A. Namur, La basilique de S. Willibrord, 1866. — Willibrords-Basilika in Echternach. Histoire de ce qui a été fait pour la restauration de ce monument depuis 1842 jusqu'à ce jour, Luxemburg 1862. — Literatur zur Gesch. d. Klosters i. d. Studien u. Mitteilungen a. d. Benediktiner- und Zisterzienserorden IX, S. 449, 493; X, S. 487. — Zs. d. Bergischen Geschichtsvereins XX, S. 206.

[65] Die Anordnung, nach der im Mäander mit einem Ornamentfeld ein Bildfeld wechselt, ist eine sehr alte (schon in Baouit: vgl. Wulff, Altchristl. u. byzantin. Kunst I, S. 354). Sie hält sich dann bis ins 12. Jh., so noch in der Kirche zu Liget (Gélis-Didot u. Laffillée, La peinture décorative pl. 6, 5) und im Chor der Kirche zu Klein-Komburg.

daß hier ein anderes System bestand. Auch hier ist ein doppelter Mäander gebildet (Fig. 500), doch von viel kleinerem Dessin. Innerhalb eines jeden der Streifen zieht sich das Band viermal gebrochen zusammen. Die Farben sind wiederum blau und braunrot, der Umschlag gelb und weiß. In den freigelassenen rechteckigen Feldern, die im oberen und unteren Streifen wechselnd korrespondieren, befindet sich auf rostbraunem Grunde ein gelber Nimbus und auf diesem frei schwebend ein großer runder Kopf en face, von rötlichen Haaren, die sich bis zum Kinn an den Kopf glatt anlegen, umgeben. Durch den Wechsel dieser großen Scheiben wird eine sehr merkwürdige dekorative Wirkung erzielt. Darunter die Inschriftreste . . . . TIBVS IST . . . . An anderer Stelle findet sich die Inschrift . . . . . EN . . S . . . .

Fig. 501. Knechtsteden. Zwei Apostel aus der Westapsis.

Wir haben zwei ganz verschiedene Friese vor uns, die einem verschiedenen System anzugehören scheinen. Und doch sind die Friese gleich hoch, doch ist auch die epigraphische Form der Buchstaben dieselbe. Man würde sonst geneigt sein, an zwei verschiedene Perioden zu denken. Die Zeit der Entstehung dieser bedeutenden Reste aus der Baugeschichte mit Sicherheit zu bestimmen, geht nicht an: wir haben eine Spanne von über 200 Jahren, von 1031—1242, innerhalb deren sie geschaffen sein können. Es liegt natürlich nahe, anzunehmen, daß eine so große und bedeutende Kirche unmittelbar oder bald nach der Fertigstellung auch ihren malerischen Schmuck erhielt. In der Zeichnung des Mäanders, den Halbfiguren und den Köpfen, endlich in den Buchstabentypen ist nichts, was gegen eine solche Ansetzung spräche. Wir dürfen daher mit einiger Wahrscheinlichkeit die Dekorationen von Echternach noch in die 1. Hälfte des 11. Jh. und damit an die Spitze dieser verwandten Ausmalungen flachgedeckter Basiliken in den Rheinlanden setzen.

Wie die Abteikirche zu Knechtsteden in ihrer ganzen baulichen Anlage mit ihrem Stützenwechsel nicht in die führende Schule der romanischen Baukunst am Rhein gehört, so fällt auch ihre malerische Dekoration aus der Entwicklung einer eigentlich rheinisch-kölnischen Schule heraus (vgl. oben S. 248; Taf. XVIII)[66]. Vergeblich suchen wir in der Malerei des nordwestlichen Deutschlands nach Parallelen. Da ist schon die seltsame Umrißlinie des thronenden Salvators, die schlanke Gestalt, die tief sitzenden spitzen Kniee, die Neigung zu einer ganz einfach und groß gehaltenen Silhouette, im Gegensatz zu Schwarzrheindorf etwa das Fehlen all der bewegten freischwebenden Gewandzipfel. Die Gestalten von einer großen Feierlichkeit, fast statuarisch, in ihrer Bewegung gedämpft, der ganze Stil ein gebundener. Die Köpfe von einer einfachen und großartigen Zeichnung, die Gesichter maskenhaft aus den scharfumrissenen Bärten herausschauend. Die Gewandung fällt in schlichten, großen Massen; die umgeworfenen Mäntel hängen wie breite Segeltücher herab. Vor allem aber ist die Technik eine von der sonst in den Rheinlanden uns entgegentretenden völlig abweichende. Es handelt sich weder um eine Zeichnung, die dünn

[66] Sie teilt den Stützenwechsel (außer mit kleinen und untergeordneten Bauten) im Rheinland nur mit den beiden dicht an der nördlichen Peripherie liegenden ehemaligen Stiftskirchen zu Zyfflich und Hochelten, mit den Abteikirchen in dem holländischen Klosterrath und in dem luxemburgischen Echternach.

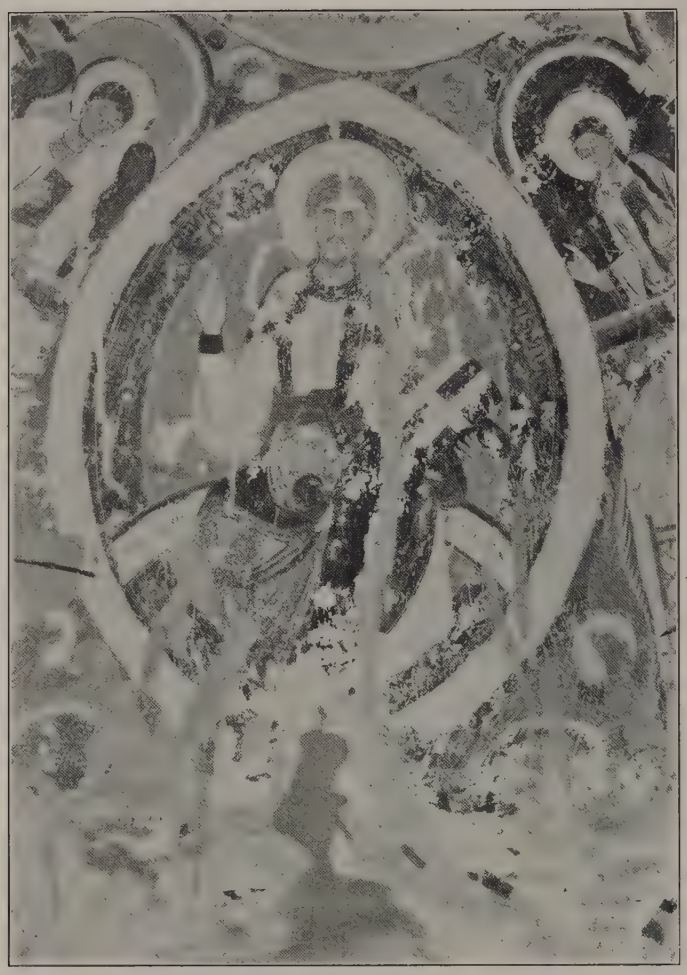


Fig. 502. Perschen, Friedhofskapelle. Malerei in der Kuppel.

lasierend mit leichten Erdtönen überschummert ist, wie in Schwarzrheindorf, noch um jene satte und leuchtende Deckmalerei mit Modellierungen im Ton und aufgesetzten Lichtern wie in Emmerich, sondern um eine am ehesten an die Mosaiktechnik erinnernde Behandlung. Ein Modellieren im Ton ist überhaupt nicht versucht, dafür wird die Modellierung durch in der Breite verschiedene nebeneinander gestellte Parallelstriche gegeben. Der Künstler stand offenbar vor der Unmöglichkeit, seine Farben irgendwie zu vertreiben; so hat er durch dies Aufsetzen scharfbegrenzter dunkler Linien und Streifen auf hellem Grund eine plastische Wirkung vorzutäuschen gesucht.

Auch in der absonderlichen Technik steht Knechtsteden scheinbar allein. Das Modellieren in breiten, parallelen Strichen, das Verwenden der Komplementärfarben in den Gegensätzen von Faltenstrichen und Gewandgrund findet sich freilich in der ganzen frühmittelalterlichen Kunst. Es wirkt oft wie eine direkte Nachahmung der Mosaiktechnik, und wie bei dieser ist diese Art der Zeichnung aus der Unmöglichkeit, im Ton selbst zu modellieren, entstanden. Rom[67] und Süditalien[68] geben uns Beispiele für diese Behandlung, sie findet sich ebenso in den spanischen Tafelgemälden und Wandmalereien der romanischen Zeit[69]. Ziemlich allgemein aber ist diese Technik in der nordfranzösischen Malerei, wo sie auch in der Buchmalerei eine Parallele findet. Hier zeigen etwa die Wandgemälde in St. Jean zu Poitiers, in Montoire, in Vic diese in Strichen modellierende Technik ganz deutlich, und dazu ist auch noch der charakteristische Farbenwechsel erhalten (Purpur auf Grau, Rot auf Grün, Rot auf Weiß, Weiß auf Gelb)[70].

Wo kommt dieser Stil her? Wir suchen vergeblich unter den westdeutschen Malereien des 12. Jh. nach direkten Verwandten. Es liegt nahe, etwa den Vergleich mit der späteren (vgl. oben S. 261) Darstellung in St. Peter und Paul zu Reichenau-Niederzell zu ziehen, aber hier ist der Stil ein ganz anderer, flüssigerer, weicherer[71]. Unter den sonstigen Apsidenmalereien Deutschlands keine, die diesen besonderen Stil

[67] Bei J. Wilpert, Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4. bis 13. Jh. (noch nicht ausgegeben), etwa pl. 235 (Kapelle an S. Pudenciana, 2. H. d. 11. Jh.), pl. 237 (Kapelle d. Sancta Sanctorum am Lateran, Ende 11. Jh.), pl. 247 (S. Croce um 1145).

[68] Zu nennen wären Anagni, S. Elia bei Nepi usw. Bertaux, Histoire de l'art dans l'Italie méridionale p. 145, 247, 295. — Gute Abb. bei Pietro Toesca, Gli affreschi della cattedrale di Anagni: Gallerie nazionali Italiane V, p. 116, mit Tafeln. Dazu Strzygowski i. d. Byzantin. Zs. XII, S. 434.

[69] Vgl. die Tafelbilder in den Museen zu Vich, Barcelona, Lerida (Ant. Muñoz, Pittura romanica catalana: Istitut d' estudis catalans. Anuari MCMVII, p. 89).

[70] Proben bei Gélis-Didot u. Laffillée a. a. O. pl. 4, 5, 7.

[71] Es war schon oben (S. 261) betont worden, daß die Darstellung in Knechtsteden älter ist als irgend eine bisher be-

von Knechtsteden weitergeführt zeigt. Man möchte den Vergleich mit der unberührt erhaltenen Malerei in der Kuppel der Friedhofskapelle zu Perschen i. d. Oberpfalz ziehen (Fig. 502). Die Gemälde gehören wohl der zweiten Hälfte des 12. Jh. an. In der breiten, flächigen Behandlung nähert sich der Stil der Formensprache des Knechtstedener Gemäldes; auch in der Technik zeigt sich manche Übereinstimmung: dieselbe Modellierung der Gewandung durch parallele breite, kaum vertriebene Striche — aber dabei gehört diese süddeutsche Malerei doch ersichtlich einer anderen Überlieferung an, in der ein übersetzter älterer Byzantinismus lebt[72]. Knechtsteden ist eine der frühesten Prämonstratenserkirchen. Die Mutterkirche des Ordens ist nur 17 Jahre vor dem Beginn der jetzigen Abteikirche von Knechtsteden errichtet — im Mutterlande des Ordens, in der Gegend von Laon, möchten wir zunächst Verwandte suchen. Vielleicht, daß in der alten Abteikirche von Prémontré eine große Darstellung des thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen sich befand und von dort weiterwirkte, wie die gleiche Darstellung in der Abteikirche zu Cluny ersichtlich das Vorbild für den Schmuck einer ganzen Reihe von Cluniazenserkirchen abgab[73]. Aber auch auf französischem Boden wüßte ich keine direkte Parallele zu nennen. Drei der bekanntesten französischen Wandgemälde, in der Krypta von St. Savin (Vienne), Montoire (Loir-et-Cher), Vic (Indre-et-Loire) zeigen doch alle in der Umrißlinie eine viel größere Neigung zur Auflösung, nicht so dieses Streben nach dem Flächenhaften. Immerhin möchte man eine innere allgemeine Verwandtschaft mit nordfranzösischen Werken an-

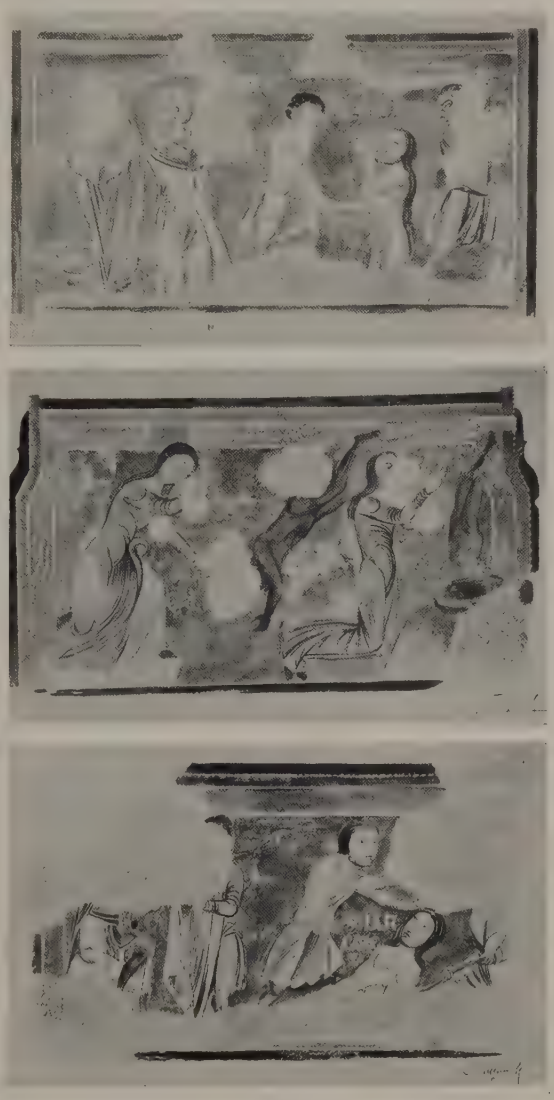


Fig. 503. Tournai, Kathedrale. Wandmalereien aus der Geschichte der h. Margareta (Aufnahme von C. Tulpinck).

kannte im engeren Gebiet der deutschen Kunst. H. Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest (S. 28), führt als Vorgänger an die Ausmalung der Klemenskirche zu Bunzlau in Böhmen und die der ehemaligen Burgkapelle zu Znaim in Mähren. Aber in Bunzlau (Topographie u. Kunstdenkmale i. Königreich Böhmen XV., Bezirk Karolinenthal, S. 70, mit 4farb. Taf. Die Herausgeber Podlaha und Sittler setzen freilich die Gemälde „in das 10., spätestens in die 1. Hälfte d. 11. Jh.") wird zunächst der Salvator (die alte Dekoration der Koncha ist nicht erhalten) nur vermutet, und die Gemälde sind doch, wie zumal die beiden Abb. der Rundbilder zeigen, nicht vor der 1. H. d. 12. Jh. anzusetzen; und Znaim, das A. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtl. Beziehung I, S. 192, um 1111 datiert, gehört mit seinen Malereien erst in die Entwicklung d. 13. Jh. Die großartige Darstellung im Ostchor der Stiftskirche von Gernrode, die man als eine der wichtigsten frühesten Fassungen dieses Themas heranziehen möchte, ist so durch Übermalung verändert, daß sie für einen stilistischen Vergleich nicht mehr in Betracht kommt. Abb. bei F. Maurer, Die Stiftskirche St. Cyriaci zu Gernrode: Zs. f. Bauwesen 1888, S. 179, Bl. 27. — Denkmalpflege 1907, S. 58. — Büttner Pfaenner zu Thal, Anhalts Bau- und Kunstdenkmale, Taf. 3. — Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 75. — Rosenberg, Handbuch d. Kunstgeschichte, S. 173.

[72] Die Abb. Fig. 502 nach einer Photographie des jetzigen Generalkonservators Dr. Hager v. J. 1899. Im Nationalmuseum zu München große farbige Kopien von Sighart. Vgl. Kunstdenkmäler d. Königreichs Bayern. XVIII, Bezirksamt Nabburg, ba. v. R. Hofmann und F. Mader, München 1910, S. 75, Taf. IV.

[73] Vgl. die Tafel bei Fr. Louis Bruel, Cluni, Album historique et archéologique, Paris 1910, pl. XII, p. 46. Wiedergabe der Lithographie aus Lorain, Essai historique sur l'abbaye de Cluni, Dijon 1839.

nehmen[74]. — Näher als mit französischen Denkmälern dürfte aber ein Vergleich mit romanischen Wandmalereien in Flandern liegen. Hier sind vor allem die Dekorationen in dem Querschiff der Kathedrale von Tournai zu nennen. In der Nische, die im nördlichen Querschiff die Turmwand direkt im Anschluß an den Umgang des halbrund geschlossenen Kreuzarms gliedert, befindet sich, jetzt sorgfältig geschützt, die Legende der h. Margareta in sieben Streifen übereinander. Der architektonische Rahmen wird durch braunrote und ockergelbe Streifen gegeben, der Grund der Gemälde selbst ist stumpfblau mit grünen Bortstreifen (die nicht immer ganz durchgeführt sind). Die Technik der Malerei zeigt dieselbe Behandlung wie in Knechtsteden — ein Modellieren nur durch nebeneinander gesetzte wechselnd breite Parallelstriche, bei Grün auf weißem Grund, bei Braunrot (es handelt sich nur um diese beiden Haupttöne) auf Hellbraunrot. Die hier abgebildete Probe (Fig. 503) zeigt den Anfang der Geschichte der h. Margareta. Die Heilige wird, während sie ihre Schafe hütet, auf Befehl des Olibrius aufgegriffen, sie wird dann im zweiten Streifen vor den Prätor geführt, der dritte stellt das Martyrium der bis zuletzt immer standhaft gebliebenen Jungfrau dar.

Die Malereien von Tournai[75] geben natürlich einen wesentlich entwickelteren Stil gegenüber Knechtsteden; sie haben mit der hieratischen Haltung der steifen, unbeweglichen Apostel nichts zu tun; auch der ganze Duktus der Gestalten ist ein anderer geworden: nur in dem rein Technischen klingt hier die Tradition noch nach, aus der jenes isolierte Denkmal in den Rheinlanden herausgewachsen ist. In dem zeichnerischen Stil haben wir dagegen in Tournai eine sehr wichtige Parallele zu den Malereien von Brauweiler. Dieselbe starke Bewegung, eine ähnliche Akzentuierung von Schultern und Knien, eine verwandte Art, den schlanken Körper durch die Gewandung hindurchzumodellieren, vor allem die lebendige Erfassung der Aktion und des Momentes stellt die flandrischen Schöpfungen neben die rheinischen — im übrigen handelt es sich hier natürlich um zwei getrennte Schulen; die von Tournai weist viel mehr archaische Momente auf, es fehlt die reich drapierte Gewandung. Als Vorgänger sind die großen Einzelfiguren in den Ruinen von St. Bavo zu Gent zu nennen. Direkte Verwandte jener Malereien von Tournai sind die 1873 in der alten Kapelle der Grafen vom Hennegau in Mons entdeckten Gemälde (vgl. die Abb. oben S. 290)[76]. Cloquet hat als auf Verwandte jener Malereien von Tournai auf eine bekannte Handschrift der Moralia in Job von Gregor hingewiesen (Paris, Bibl. nat., Cod. lat. 15 675), auf eine der reichsten im Federzeichnungsstil ausgeführten Handschriften der Epoche, die vierzehn Seiten mit streifenartigen fortlaufenden Darstellungen der Geschichte Hiobs bringt. Die Kolorierung ist nicht gleichmäßig zu Ende geführt, sie zeigt die bekannte durch Parallellinien modellierende Technik[77]. Aber diese Handschrift steht keines-

---

[74] Vgl. die Abb. wieder bei Gélis-Didot und Laffillée. In der Abteikirche zu Jumièges befanden sich ältere Wandmalereien, bis 1827 auch ein großes Jüngstes Gericht aus der Zeit der Erbauung der Kirche. Der große Christus hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit Knechtsteden (Kopien alter Aufnahmen, ausgestellt im Salon 1899. Vgl. Henry Guédy u. Jules Viatte, Etude monographique pour servir à la restauration de l'abbaye de Jumièges, Parthenay 1899, p. 31). Eine äußerliche Verwandtschaft mit dem Christustyp zeigen dann auch nordische Wandmalereien, so zu Vä und Lackalanga in Schonen (vgl. Otto Rydbeck, Medeltida Kalkmålningar i Skånes Kyrkor, Lund 1904, Fig. 31 und 36).

[75] Über die Wandgemälde in Tournai vgl. C. J. Voisin, Notice sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournay: Bull. des commissions royales d'art et d'archéologie IV, 1865, p. 257 mit 12 Abb. — L. Cloquet, Peintures murales romanes à la cathédrale de Tournai: Revue de l'art chrétien III, 1885, p. 442, mit farb. Tafel. — Lecoy de la Marche, Le treizième siècle artistique, Lille 1889, p. 213. — Dehaisnes, Hist. de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, Lille 1886, p. 106. — Über die späten Wandgem. vgl. Maistre d'Anstaing, Peintures murales du XIII[e] s. dans une chapelle de la cath. de Tournai: Bull. du comité historique des arts et monuments II, Paris 1852, p. 30. Die Gesch. der Kirche bei J. Soil, La cathédrale de Tournai, o. J. Eine würdige Monographie fehlt leider noch. Wirklich brauchbare architektonische Aufnahmen liegen überhaupt nicht vor.

[76] J. Bethune de Villers, Anciennes peintures murales aux ruines de St. Bavon à Gand: Revue de l'art chrétien XXXIII, 1890, p. 361. — M. L. Dosveid, Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons, Mons 1873. — Annales du cercle archéol. de Mons XI, p. 327. Erhalten zwei große Bilder: Ein Israelit bezeichnet sein Haus mit dem Blut des Lammes (Exod. XII). Der Prophet Elias trifft die Witwe von Sarepta (III. Reg. XVII).

[77] Cloquet i. d. Revue de l'art chrétien n. s. III, p. 443. — Proben von der Hs. bei de Louandre, Les arts somptuaires, Paris 1858. — Michel, Hist. de l'art II, I, p. 303. — M. Rooses, Gesch. d. Kunst i. Flandern S. 13. Das Urteil: „Der Aufbau noch leidlich dekorativ, die Zeichnung dagegen von grober Fehlerhaftigkeit und die Erfindung von dürftiger Einfachheit", ist höchst seltsam. Die Kompositionen wohl nicht neue Erfindung, sondern auf die älteren Illustrationszyklen zu Hiob zurückgehend (in der Vaticana Cod. graec. 749 saec. IX, mit großen Deckfarbenmalereien, weitere Hsn. in Venedig, Florenz, vgl. Holmes and Parsons, Vetus testamentum graecum, Oxford 1823, Einleitung zu Hiob).

wegs allein, sie gehört einer größeren Schule an, die seit dem Ausgang des 11. Jh., seit der Bibel von Stavelot (Brit. Mus., Cod. Addit. 28 106—107), sich dieser Technik bedient. Es sind in ihr vor allem zwei der Haupthandschriften der Brabanter Schule des 12. Jh. hergestellt, die um 1160 für die Abtei von Floreffe bei Namur geschriebene Prachthandschrift des Britischen Museums (Cod. Addit. 17 737—38) und die aus der Abtei Averbode stammende Bibel der Universitätsbibliothek zu Lüttich (Cod. lat. 363). Diese Handschriften zeigen zusammen mit einigen anderen[78] eine sichere Schultradition als Begleiterin jener Schule von Wandmalerei, wie wir sie in Tournai und Mons zu erkennen glauben.

Eine Sonderstellung in der Geschichte der ganzen nordwestdeutschen Wandmalerei nehmen die Gemälde aus der Krypta von St. Martin zu Emmerich ein (oben S. 204). Der Stil der Figuren zeigt archaische Formen neben Elementen der entwickelten Kunst. Keine Brücke scheint zu den anderen bekannten Wandmalereien der Zeit hinüber zu führen. Vor allem in der Technik und im Kolorit handelt es sich um etwas wesentlich anderes als bei den nur dünn lasierten Umrißzeichnungen des 12. Jh. Man vergleiche die farbige Wirkung der Tafel 16 unseres Tafelbandes mit dem Gesamteindruck der übrigen frühen Blätter, mit Maria im Kapitol, Knechtsteden, Schwarzrheindorf. Das Tiefe, Satte der Farbengebung von Emmerich kehrt nirgendwo sonst wieder. Man ist nach manchen Einzelheiten geneigt, die Gemälde zurückzudatieren; anderes weist uns dann doch wieder auf die Mitte des 12. Jh. (sind sie nach dem Umbau der Kirche i. J. 1145 entstanden?).

Die Untersuchung über die Darstellung der Anastasis (oben S. 209) hatte uns gezeigt, daß es sich hier zwar um ein in dem östlichen Kunst- und Anschauungskreis zuerst ausgebildetes Thema handelt, daß dies aber in der Form einer schon seit dem 10. Jh. im Norden erfolgten Umbildung uns entgegentritt, daß gerade die charakteristischen Züge und Nebenfiguren, die die byzantinischen und byzantinisierenden Darstellungen zeigen, fehlen. Für die Emmericher Gemälde selbst möchte man trotzdem die Vorlage von byzantinischen oder byzantinisierenden Vorbildern annehmen. Man denkt dabei zunächst an Buchmalereien. In den Katalogen rheinischer oder westdeutscher Bibliotheken aus dem 11. und 12. Jh. suchen wir vergeblich nach Angaben. Griechische Handschriften sind an sich im Norden in dieser Zeit eine ziemliche Seltenheit (vgl. oben S. 679). Näher liegt es, an Vorlagen zu denken, die den byzantinischen Einfluß bereits verarbeitet enthielten, etwa an Handschriften aus der Regensburger und Salzburger Schule[79]. Wir können keine direkte Brücke schlagen — aber es scheint hier ein Weg sich zu ergeben[80]. Eine solche Übertragung würde auch die ikonographischen Unstimmigkeiten erklären: es würde so sehr gut die Einkleidung einer im Orient zuerst in einer grandiosen Vision geschauten Szene in nordisches Gewand verständlich sein.

Auf technisch-stilistischem Gebiete sind diese Einflüsse ganz unverkennbar. Wie ganz anders ist der Kopftypus des gefangenen Christus (Abb. oben S. 208) gegenüber dem Salvatorkopf in Knechtsteden und Schwarzrheindorf! Das Inkarnat bräunlich, fast bronzefarbig, mit grünlichen Schatten unterlegt, dazu der feine, fast klassische Schnitt von Nase und Mund. Und endlich die aufgesetzten Lichter, die in scharfen, an die Mosaikwirkung erinnernden Linien auf den Gesichtern, den Händen, auf den Faltenbrüchen sitzen. Das alles weist deutlich auf eine Beeinflussung durch östliche Vorbilder, wenn diese Behandlung auch schon in den ältesten Wandmalereien Deutschlands, so ganz auffällig in Goldbach, vorkommt[81]. Es ist freilich eine indirekte Beeinflussung — und sicher ist der Fall dieser Beeinflussung in diesem niederrheinischen Kunstkreis ein vereinzelter.

Die Malereien in der Krypta in St. Maria im Kapitol in Köln, vor allem in dem Gewölbe der Mittelachse, erscheinen uns wie eine späte Zwischenstufe zwischen den Malereien von Essen und denen von Schwarzrheindorf. An Essen erinnern noch die merkwürdig langen und gestreckten Gestalten, auf dem Bild der Predigt des Johannes des Täufers, insbesondere auch die auffallend gestreckten Schenkel.

---

[78] Vgl. Haseloff bei Michel, Hist. de l'art II, I, p. 302. — Rooses, Gesch. d. Kunst i. Flandern S. 14.

[79] Vgl. Georg Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des frühen Mittelalters. I. Die Regensburger Buchmalerei S. 172, II. Die Salzburger Malerei S. 48.

[80] Dazu die Besprechung von A. Haseloff i. d. Göttingischen gelehrten Anzeigen 1903, Nr. II, S. 877. Haseloff hat S. 888 die Art dieses byzantinischen Einflusses in der süddeutschen Malerei näher zu definieren gesucht.

[81] Besser als die Abb. bei Künstle (nach den Kopien) zeigen das die beiden großen nach photographischen Aufnahmen hergestellten Tafeln bei M. Wingenroth i. d. Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins N.F. XX, 1905, Taf. 1 und 2. Diese Malereien bieten auch sonst noch allerlei Parallelen, so (auf den beiden Tafeln) in den kräftigen, die Szenen trennenden Säulen.

Das Gewandmotiv des Verkündigungsengels möchte man mit dem der großen, in einem Zwickel erhaltenen Engelsfigur in Essen (Taf. XI in der Mitte) vergleichen, doch ist alles hier weicher und flüssiger in den Linien. Auffällig ist hier die Neigung zu langen parallelen Linien. In dem Bild der Beisetzung des Täufers erscheinen die äußeren Eckfiguren fast statuarisch steif. Nur langsam mischen sich damit bewegte Gestalten. So ist vor allem die Gestalt des Johannes in der Taufe und wieder die des Verkündigungsengels in lebhafter Umrißlinie gehalten. Die Gewandmotive selbst aber sind merkwürdig eintönig. Noch nirgend ist, wie in Schwarzrheindorf, bei den Zwickelkompositionen aus der Not eine Tugend gemacht, die Komposition ist nur mühsam der Form des Gewölbefeldes folgend pyramidal aufgebaut, die Zwickel selbst sind schlecht gefüllt. Es bleibt zuletzt doch eine Streifenkomposition auf einer horizontalen Ebene. Diese ganze Kapelle in der Krypta gehört in ihrer Ausmalung in die 1. Hälfte des 12. Jh.; gerade bei einem solchen Werk des Überganges ist es aber nicht möglich, eine wirkliche Einreihung in die Entwickelung zu geben und damit die Zeit der Entstehung genauer zu fixieren. Gar nichts hat diese Malerei zu tun mit der von Knechtsteden; man könnte höchstens in manchem eine Vorstufe zu Schwarzrheindorf sehen. Das Ornamentale ist noch merkwürdig unentwickelt; an Stelle der Rankenfriese, wie sie seit der Mitte des Jahrhunderts regelmäßig auftreten, hier die einfachen, nur aus Rechtecken und Punkten bestehenden, an Gewandsäume erinnernden trennenden Borten, wie sie schon in den karolingischen Malereien zu Münster auftraten[82], wie sie dann in Münstereifel erschienen, und wie sie weiter in den französischen Wandmalereien etwa in Montoire (Loir-et-Cher) und in Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire)[83] uns begegnen.

Der weiche, fließende Stil.

Nach all diesen Ansätzen und Versuchen, die in so verschiedener Richtung verlaufen, formt sich nun in der Mitte der 12. Jh. der neue Stil, der jetzt für ein halbes Jahrhundert der rheinischen Malerei ihre eigentümliche Sprache gibt. Es ist eine große Künstlerpersönlichkeit, die sofort diesem Monumentalstil seine höchste Ausdrucksfähigkeit abringt, der Meister von Schwarzrheindorf. Bei der Besprechung des dekorativen Systems (S. 653) war schon ausgeführt, wie gleichzeitig die Palette eine einheitliche, einfache wird, wie der durchgehende, farbige Akkord überall gewahrt wird, wie der Ton des Grundes, des Rahmens jetzt für die ganze Periode festgelegt wird.

In den Wandmalereien von Schwarzrheindorf (vgl. oben S. 269) scheint vor allem anderen die Kunst des Malers zu rühmen, den Stoff in die fünf Gewölbefelder aufzuteilen und hier in jedem der Felder ein geschlossenes Kapitel darzustellen, das in den einzelnen Szenen wie der Akt eines Dramas wirkt. Der fünfte Akt in dem Mittelfelde, der dann die Lösung bringt, schließt bedeutsam über dem Triumphbogen mit dem Hinweis auf die große Darstellung in der Ostkoncha ab. Neben dieser Kunst des Dramaturgen ist aber nicht minder groß die Kunst des Regisseurs, der in den einzelnen Szenen nur die eben zur Verdeutlichung des Vorganges nötigen Figuren auf die Bühne gebracht und aus der Fülle der Vorgänge die bezeichnendsten Szenen ausgewählt hat. Das könnte man alles noch als halb literarische Verdienste ansehen. Ganz auf formalem Gebiete liegt die hohe Kunst, die Figuren in den Raum einzufügen und mit den Gestalten die lang gestreckten Zwickel zu füllen. Die niedrigen, stumpfwinkligen Dreiecke ermöglichen nicht, wie noch in der Krypta von St. Maria im Kapitol, die Vorgänge gleichmäßig auf einer Bühne darzustellen. Das war nur in den Kreuzarmen bei den spitzwinkligen Feldern über den Schmalseiten möglich. In allen anderen Fällen zwang die Form des Gewölbefeldes zu einer Darstellungsart, die fast eine Unmöglichkeit ergab. Die Gestalten mußten aus den spitzen Zwickeln herauswachsen, mußten, der Neigung der Grate folgend, gegeneinander geneigt erscheinen. Mit vollendeter Kunst hat der Maler es verstanden, diese spitzen Zwickel zu füllen, ungezwungen seine Figuren in sie einzuordnen und sie doch so einander gegenüberzustellen, daß sie nicht wie aufeinander zufallend erscheinen. Den Gegensatz zeigt drastisch ein Blick in die Malereien der Oberkirche. Die steif nebeneinander stehenden Figuren scheinen hier alle gegeneinander zu stürzen, sie wirken wie Holzpuppen, die gegeneinander gelehnt sind. Man wird den peinlichen Eindruck eines Durcheinanderfallens dieses ganzen Chores nicht los. Nur durch die starke Bewegung ist

---

[82] Zemp, St. Johann zu Münster in Graubünden Taf. 58.

[83] Abbildung bei Gélis-Didot et Laffillée a. a. O. und bei Michel a. a. O. I, II, p. 772. Die Malereien von Berzé-la-Ville in der Chapelle du Château des Moines (Aufnahme von Yperman v. J. 1893 i. d. Sammlung des Trocadéro).

es dem Künstler der unteren Kirche möglich gewesen, diesen Eindruck aufzuheben. Man bekommt nie den Eindruck, daß in der aus dem Zwickel herauswachsenden Figur eine einzige Richtungslinie verkörpert ist. Die Hauptlinie wird gebrochen und im Kontrapost weitergeführt. So entsteht durch eine leichte, aber nicht gezwungene Symmetrie der beiden Eckfiguren oder Eckgruppen eine rhythmische Bewegung, vor der jenes peinliche Gefühl des Einstürzens verschwindet. Wie geschickt ist beispielsweise in dem Bild, auf dem der Rufer im Linnengewande den treu gebliebenen Streitern das Signum auf die Stirn malt, diese Figur gegen die ihm gegenüberstehende Gruppe zur Wirkung gebracht! Durch das scheinbar aufgestützte linke Bein ist eine ähnliche Silhouette gegeben wie in der gegenüberliegenden Gruppe; durch die Haltung des Hornes ist den ausgestreckten Händen der Gegenüberstehenden ein Gegengewicht geboten. Dieser Ausgleich ist dabei niemals erkünstelt und pedantisch.

Fig. 504.
Schwarzrheindorf.
Der Prophet Ezechiel aus dem Schlußbild.

Jene Kunst, die schon in den Malereien in dem Westchor zu Essen vorbereitet war, die dann in St. Maria im Kapitol einen schüchternen Erstlingsversuch aufwies, tritt hier in Schwarzrheindorf in der höchsten Vollkommenheit uns entgegen, jene rein zeichnerische Kunst, in der alles auf die Wirkung der Silhouette angelegt erscheint, in der der ganze Aufbau der Figuren wie der Kompositionen durch ein System von geschwungenen Linien entstanden zu sein scheint. Die Technik verrät hier überall, wie der Künstler gearbeitet hat. Die roten Vorzeichnungen, auch die vielen Pentimenti, zeigen zunächst die Gestalt selbst im Hauptbewegungsmotiv, nackt, stark akzentuiert. Um diese Grundlage wird dann in einem schönen Fluß der Linien die Gewandung geschlungen. Wenn bei den großen Kompositionen der Konchen, vor allem bei der Kreuzigung und der Verklärung, das ikonographische Vorbild die Haltung der Figuren angab, so galt es bei dem Thema aus den Visionen des Ezechiel (Fig. 504 u. 505), die Haltung im einzelnen doch erst zu erfinden. Gerade der Vergleich mit den Vorgängern, zumal den großen Bilderhandschriften, zeigt, was hier der Künstler neu hinzutun mußte. Wie ungeschickt sind diese horizontalen Kompositionen in dem Haimo-Kommentar (vgl. Abb. oben S. 341), und wie flüssig und leicht erscheinen dieselben Gestalten, wenn sie der Maler von Schwarzrheindorf umgemodelt hat! Diesem Fluß der Linien, der Neigung,

eine weiche, oft schleierartig fließende Gewandung, durch die die Körperformen durchscheinen, zu zeichnen, wird durchaus die Richtigkeit im Schnitt der Gewänder geopfert. Die gelegentlichen Zipfel sind durch die Notwendigkeit bedingt, hier noch eine Ausbauchung, eine Bereicherung der Kontur zu schaffen. Diesem flüssigen, leichten Stil folgt die ganze Art der Schilderung. Die Bewegungen sind nie hastige, nie übertriebene, von jener starken Gewaltsamkeit wie in der deutschen Malerei zu Beginn des ersten Jahrtausends, sondern von einem weichen Fluß. Selbst die dramatischen Szenen erhalten dadurch den Charakter von Würde und stets gewahrter Schönheit[84].

In Brauweiler (vgl. oben S. 358) hatte Aus'm Weerth, verführt durch die Neigung, die beiden Hauptwerke der rheinischen Malerei in Schwarzrheindorf und Brauweiler in einer Antithese zusammenzustellen, „eine vollständig entgegengesetzte Strebung gesehen"; in Brauweiler fand er sichtlich die Nachbildung der römischen wie der byzantinischen Kunst, in Schwarzrheindorf waltete für ihn ein von den Fesseln der Tradition vollständig befreiter Geist. Man kann, wenn man im einzelnen die Figuren der Unterkirche von Schwarzrheindorf mit denen des Brauweilerer Kapitelsaales vergleicht, einen solchen Gegensatz nicht aufrecht erhalten. Was Aus'm Weerth im einzelnen als römisch bezeichnet, den Typus der großen Christusfigur sowie die Kostüme der h. Krieger, das ist keineswegs in einer Sonderstellung aufrecht zu erhalten. Die oft zitierte Bartlosigkeit des großen Christus in der Mittelachse beruht wahrscheinlich nur auf einem Mißverständnis des Restaurators, wie ein Vergleich mit der Rubenschen Kopie (vgl. oben S. 369) beweist, und jene h. Krieger zeigen gerade Kostüme, die von den ritterlichen Heiligen des Ostens herkommen. Es handelt sich hier aber, wie oben gezeigt, um längst rezipierten Stoff; und auch was Aus'm Weerth sonst noch in den vergoldeten ornamentierten Saumenden und Gewandborten, in dem gestrichelten Haar der Heiligen als byzantinisch ansehen wollte, ist gemeinsames Eigentum der ganzen nordischen Kunst. In den Zeichnungen von Aus'm Weerth erscheinen die Kompositionen aus dem Kapitelsaal zum Teil als sehr ungeschickt. Der feine Fluß der Linien kommt in diesen Kopien gar nicht zur Geltung. Tatsächlich hat die Restauration von Hohe den Figuren viel von ihrem ursprünglichen Reiz genommen[85].

Vergleicht man aber jene Kopien von Ruben in dem Zustande vor der Restauration und dazu die großen Pausen nach den Originalen, so wird man erstaunt sein über den Reichtum an schönen Motiven und über das feine und entwickelte Gefühl, das sich in der Zeichnung der Gewänder offenbart. Ganz wie

---

[84] Die älteren Charakteristiken der Gemälde bieten wenig, was für die Stilkritik und für die kunsthistorische Einordnung sich als brauchbar erweist. Hotho hat in seiner Gesch. d. christlichen Malerei, Stuttgart 1867 (noch ohne die richtige Erklärung des Zyklus zu kennen, die 1863 durch Pfeiffer erfolgte), S. 152—156, sich wie zumeist selbständig beobachtend geäußert; er sieht aber nicht, was hier Zeitcharakter ist. Immerhin macht er manche gute Bemerkung: „Die einfach symmetrische Anordnung neigt sich ganz ohne Zwang und strengen Gehorsam, handelt es sich um Würde und Feierlichkeit, zum altchristlichen Typus. Auch dann jedoch soll, statt Gebundenheit, die freiere Erfindung belebend walten. Die architektonische Regel hält nur im ganzen die Willkür im Zaum . . . . In Formen wiegt ohne Steifheit und Härte das Schlanke und Hagere vor; mit glücklichem Blick für Zusammenhang und Verhältnis der Teile, sei es in Ruhe oder Bewegung. Mit gutem Bedacht ist die nackte Grundform durchweg bezeichnet . . . . Auf genaues Detail, vornehmlich der Hände und Füße, kommt es dem Meister dabei nicht an. Es würde der Klarheit hinderlich sein, die ihm als Hauptpunkt am Herzen liegt. Auch der Faltenwurf ist aus demselben Grund flüchtiger fließend als streng und gehäuft. Er soll die Gebärde und Stellung nirgend verdecken. Und all dies scheint unbefangen und mühelos erreicht. Die Physiognomien der heiligen Figuren folgen der Überlieferung; die anderen verraten den Trieb zu individueller Charakterschilderung..." Schnaase, Gesch. d. bild. Künste V, S. 509, urteilt: „Der Stil dieser Gemälde ist sehr imponierend; die Figuren sind von strenger, noch byzantinisierender Zeichnung (man muß hier wissen, was Schnaase darunter versteht), die Gewänder mit Faltenstrichen überhäuft, die Rankengewinde vom schönsten Schwunge der Linien." Ganz gut die Charakteristik bei Lübke, Grundriß der Kunstgesch. [13]II, S. 250: „. . . Innerhalb dieser engen Schranken bekundet sich, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Komposition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen . . ." „Als Ausgangspunkt der fruchtbaren Kölner Schule" sind die Malereien der Unterkirche schon richtig erfaßt bei Bergner, Handbuch d. kirchl. Kunstaltertümer i. Deutschland, S. 183.

[85] Auch hier ist Hothos Kritik (Gesch. d. christl. Malerei S. 157) von Interesse: . . . „Ein fester Grundzug hält das Ganze kräftig zusammen. Er läßt durchgängig die Umrisse herber als in Schwarzrheindorf, den Faltenwurf einfach und wohlbedacht, Gebärden und Mienenspiel deutlich und schärfer bewegt nur da, wo der Vorgang es fordert." Schnaase, Gesch. d. bild. Künste V, S. 511: „Schon die Anordnung dieser Gemälde ist wieder ein höchst merkwürdiges Beispiel der mittelalterlichen Auffassung; wir sehen, die Künstler rechneten auch bei den Wandmalereien nicht auf die momen-

in Schwarzrheindorf sind hier die Körper erst im starken Bewegungsmotiv nackt gezeichnet und dann mit Gewändern umhüllt. Wenn man einzelne Gestalten, wie etwa in Figur 506 die Witwe von Sarepta (die ganze Komposition oben S. 382) oder in Figur 506 den Henker des h. Petrus (oben vgl. S. 390) mit entsprechenden Figuren in Schwarzrheindorf vergleicht, so wird man die gleiche Neigung nach reichem Fluß der Gewandung und die gleiche Neigung zur Durchbrechung der Hauptachse und zum Kontrapost finden.

Es kann kein Zweifel sein, daß die Malereien in Brauweiler durchaus in das Gefolge des Meisters von Schwarzrheindorf gehören, aber doch läßt sich ein Fortschritt, eine Weiterentwicklung erkennen. Noch häufiger tritt uns in Brauweiler die Volkstracht entgegen, die ganz von selbst zu einfachen Motiven die Veranlassung gibt. Und dann tritt eine größere Neigung zu langem, ruhigem Fluß der Figuren und der Gewandung ein. Das zeigt sich vor allem wieder bei den weiblichen Figuren, bei denen uns hier ganz deutlich die höfische Tracht entgegentritt, charakterisiert durch die langen, spitzauslaufenden, herabhängenden Ärmel.

Der Maler von Brauweiler hat nicht jenen feinen Sinn für das Maß und jenes Gefühl für die Dämpfung des Dramatischen, das den Schwarzrheindorfer Hauptmeister auszeichnet, er hat nicht die gleiche Emp-

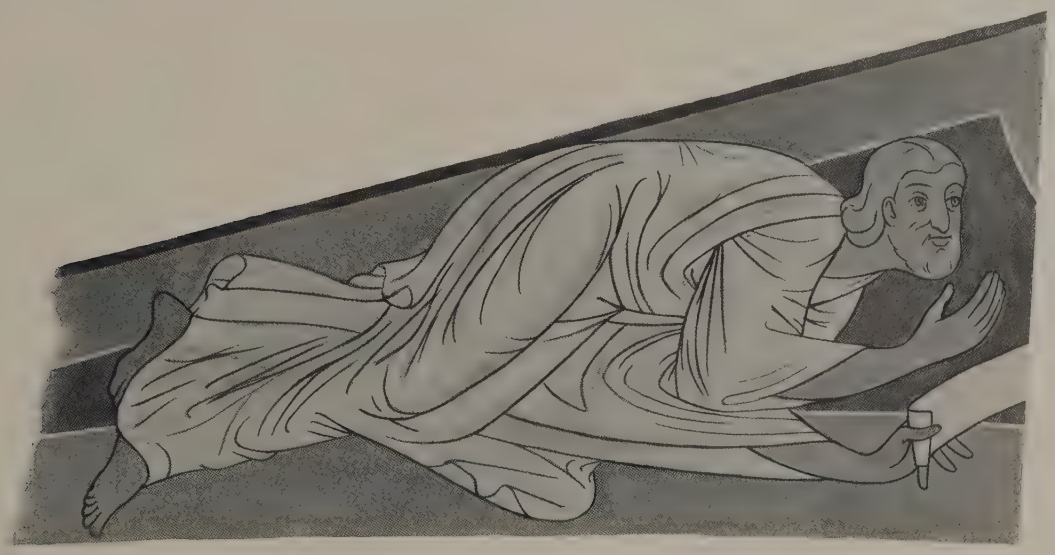


Fig. 505. Schwarzrheindorf. Der Prophet Ezechiel vor Jehovah.

findung für das Feierliche. Die harten Bewegungen, zu denen jene blutigen Märtyrerszenen verleiteten, sind selten gemäßigt. Das Maximum der Aktion ist oft ganz unvermittelt gegeben. Dabei treten häßliche Überschneidungen, Verzerrungen und unglückliche Streckungen in der Komposition auf wie etwa bei dem Martyrium des h. Dorotheus und des Propheten Isaias.

Und auch in bezug auf die Einpassung der Komposition in die Gewölbefelder herrscht hier keineswegs jenes große und edle Schönheitsgefühl, das den Schwarzrheindorfer Meister vor jedem Mißgriff bewahrte. Nicht wenige dieser Zwickel sind unglücklich komponiert. Der Künstler hat sich bei den mittleren Szenen

---

tane Wirkung, sie verlangten sinnende Betrachtung, sie setzten einen Text voraus, den der Beschauer mitbringen oder ablesen und unter ihrer Führung langsam durchdenken sollte. Die Anordnung unterscheidet sich aber von späteren Kompositionen durch ihre Einfachheit; sie ist nur schriftgemäß, ruhig forterzählend, nicht nach scholastisch-architektonischen Gegensätzen gegliedert. Ebenso wenig bemerkt man den Hang zum Phantastischen und Ungeheuerlichen oder die naturalistische Naivität der Miniaturen. Der Künstler ist durchaus ernst und seiner Aufgabe auf geradestem Wege folgend." H. BERGNER charakterisiert in einer Besprechung meines Tafelbandes im Korr.-Bl. d. Gesamtvereins d. deutschen Gesch.- u. Altert.-Ver. 1906, S. 43, die Malereien: „Der Brauweiler Zyklus vom Leiden ist ja nun ganz Theologenarbeit und mit diesem ausgesuchten Panorama von Martern auf starke Sinne berechnet. In beiden Zyklen ist die Ausnutzung des Raumes so rücksichtslos naiv, daß man immer wieder darüber nachdenken muß, warum wir es heut im gegebenen Fall nicht gerade so machen."

noch an zwei Figuren oder an zwei Themen für je ein Gewölbefeld gehalten; so konnte er jeden Zwickel für sich behandeln. Etwas anderes war es, wenn nun das Thema für ein ganzes Gewölbefeld nur ein einziges und geschlossenes war. Wenn er dann nicht wie in der Erscheinung Samsons zwischen den Philistern eine große und imponierende Mittelfigur aufstellen konnte, kam er über die Schwierigkeit, die Mittelachse zu betonen, nicht hinweg. Niemals hat er, wie der Künstler von Schwarzrheindorf das gern tat, absichtlich die Mitte frei gelassen. In manchen der Kompositionen, so in dem Bilde des Propheten beim König Ezechias, fällt die Nebenfigur, so schön sie im einzelnen gezeichnet ist, doch ersichtlich auf den König zu.

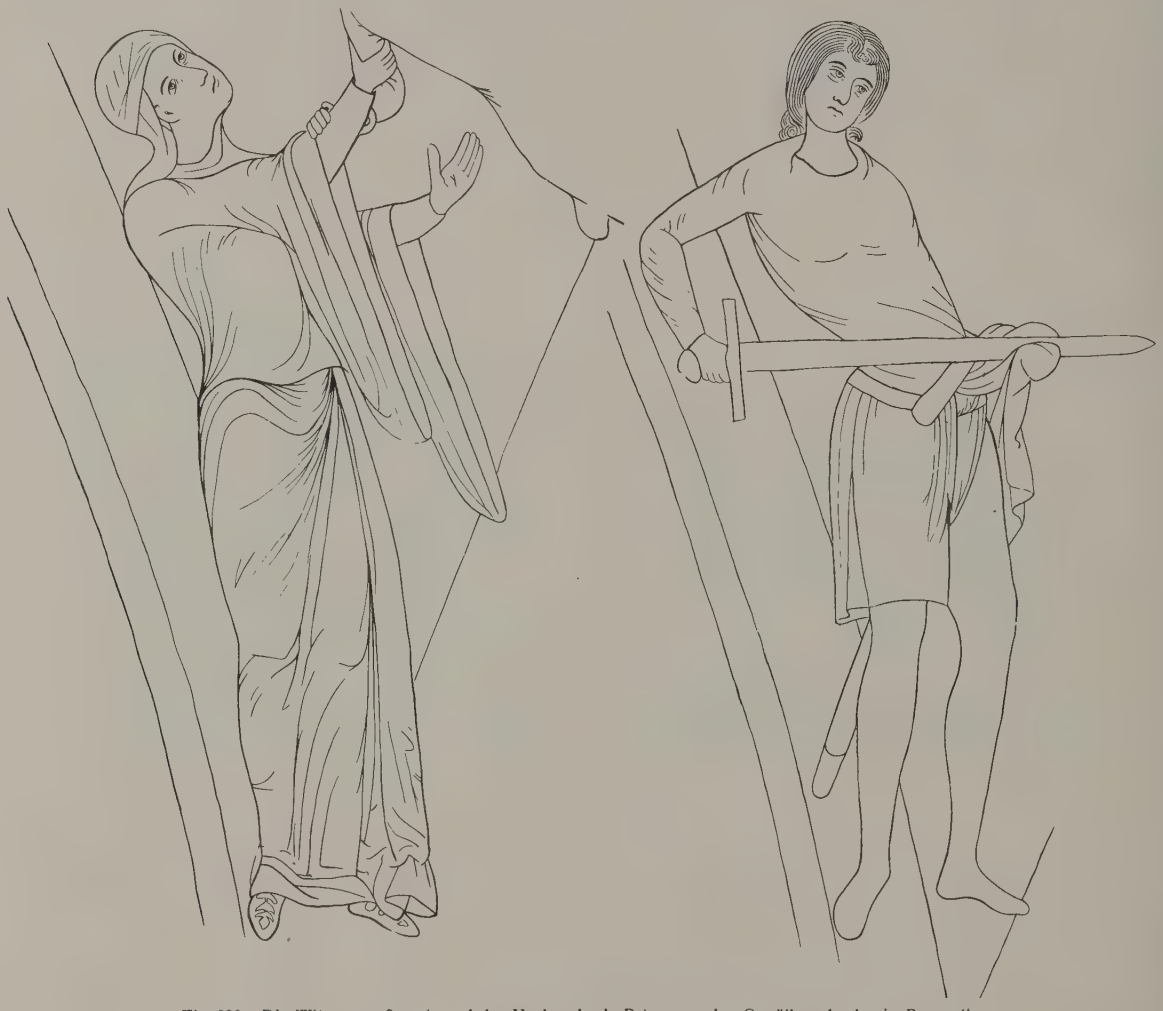


Fig. 506. Die Witwe von Sarepta und der Henker des h. Petrus aus den Gewölbemalereien in Brauweiler.

Und dieselbe mißliche Wirkung ergibt sich bei verschiedenen anderen der Figuren. Die Kunst dieses Brauweilerer Malers genießen wir am reinsten in Einzelfiguren, die wir uns aus der ganzen Komposition loslösen möchten, wie etwa in den beiden oben erwähnten Gestalten (Fig. 506) oder in jener herrlichen Samsonerscheinung, einer der machtvollsten Gestalten, die die romanische Malerei des Nordens geschaffen hat. Bei den Gruppen kommt unser Künstler über die sich hier ergebenden Schwierigkeiten des geschlossenen und symmetrischen Aufbaues und der Darstellung in wenig Figuren nicht hinweg.

In engem Zusammenhange mit den Malereien von Brauweiler stehen stilistisch die Malereien im Querschiff der Münsterkirche zu Essen mit der Darstellung des Martyriums der hh. Kosmas und Damian (vgl. oben S. 424). Wenn man die Wandmalereien von Brauweiler um 1175 ansetzt, so würden die Dekora-

tionen in Essen als sehr bald danach entstanden anzunehmen sein. Schon die ganze lockere Art der Komposition erinnert lebhaft an jene Malereien im Kapitelsaal. Die Auflösung der Gruppen in Einzelfiguren, auch die eigentümliche Architektur in der Mitte des einen Langfeldes kehren ähnlich in Brauweiler wieder. Vor allem aber scheinen die Bewegungsmotive verwandt. Es ist nicht jener Stil der gleichsam in eine feierliche Sprache übersetzten Dramen wie in Schwarzrheindorf, sondern es herrscht hier mehr dieselbe lebhaft bewegte, auf das äußerste akzentuierte Bewegung vor wie in Brauweiler. Man vergleiche etwa das weite Ausholen der mit Steinen werfenden, bogenschießenden Jünglingsgestalten zu Füßen der gekreuzigten Heiligen mit der Bewegung der Henker der hh. Hipolytus und Dorotheus in Brauweiler (Abb. oben S. 384 u. 385). Die feierliche archaisierende Tracht ist hier ganz verschwunden, dafür herrscht die Volkstracht mit den engen anliegenden Beinlingen und den um die Hüften fest gegürteten knappen Ärmelröcken. Die Tracht gestattet mehr noch als die alte Ärmeltunika und die Toga das Durchmodellieren der Gewandung und das Betonen der großen Richtungslinie in der Bewegung.

Nur die Werke, die innerhalb der Mauern der Stadt Köln entstanden sind, zeigen eine Modifikation dieses Stiles. Auch hier bildet die Grundlage das Gefühl für die weiche Umrißlinie, für den anmutig glei-

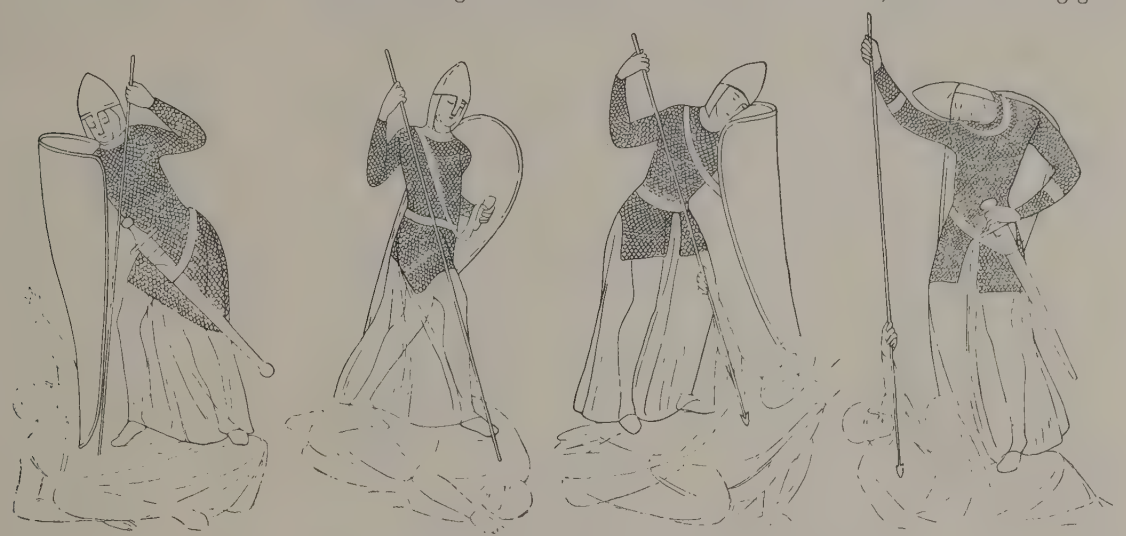


Fig. 507. Schwarzrheindorf. Die vier Tugenden in den Fensterlaibungen der Unterkirche.

tenden Fluß der Glieder, der Falten, auch hier überwiegt das Zeichnerische. Aber es tritt etwas Neues hinzu, das die Neigung zu dem linienschönen, im Kontrapost leicht bewegten Aufbau der Figuren hemmt, diesen mehr Starrheit gibt, und zugleich etwas Fremdartiges, das eine äußerliche Häufung des dekorativen Prunkes bringt: das ist das byzantinische Element. Wir möchten nur zögernd für den hochromanischen Stil der Monumentalmalerei den Namen zulassen, den man der rheinischen Baukunst dieser Zeit, der 2. H. des 12. Jh., gegeben hat, den Namen des speziell malerischen Stiles. Malerisch ist dieser Stil, wenn er sich auch auf die Zeichnung aufbaut, im Gegensatz zu einem architektonischen; die Komposition ist durch die Architektur bestimmt, aber nicht die Zeichnung der Gestalten, die keineswegs durch die Geradheit der Bauglieder in ihrem freien Rhythmus gehemmt, nicht zur statuarischen Unbewegtheit verhärtet sind. Eine solche stärkere Bindung durch das Architektonische bringt dann erst das einströmende byzantinische Element mit. Der rheinische Dialekt des nationalen Stiles des 12. Jh. ist in seinem freien und edlen Schönheitsgefühl, seinem ausgesprochenen Sinn für Rhythmus und Bewegung, seinem starken und lebendigen Naturempfinden nach seinem inneren Formenwillen dem Kunstwollen der gleichzeitigen byzantinischen Kunst eher entgegengesetzt, als daß er aus ihr die bestimmende Anregung zöge. Und wenn man die Bezeichnung ‚nationaler Stil' für die hochromanische Malerei aufnimmt, wie sie vor allem von Janitschek eingeführt ist, muß man sich klar sein, daß im Grunde diese nationale Kunst wieder eine lateinische ist und daß die Illustration um das Jahr 1000 mit ihrer lebendigen und beweglichen Ausdruckskraft eigentlich in viel höherem Maße den Namen einer nationalen Kunst verdient.

In Köln gehören in den Kreis dieser auf der Schwelle zum Byzantinischen stehenden Richtung die Malereien im Chor zu St. Gereon in Köln (vgl. oben S. 407). Byzantinischen Ursprungs ist der Christus Pantokrator in seinem ganz neuen Typus, der reichen Gewandung, dem mächtigen, durch alle Kunstmittel in der Wirkung gesteigerten Thron; byzantinisch ist die aus der Deësis entnommene Aufstellung von Maria und Johannes dem Täufer zur Seite Christi; byzantinisch ist das Rundmedaillon mit der Panagia, sind die Engel in der Hoftracht in den Fensterlaibungen. Die großen Einzelgestalten stehen weniger unter diesem Banne, die vier ritterlichen Heiligen bringen einen dem Abendlande schon vertrauten Typus. Hier kommt darum auch der rheinische Stil mehr zu seinem Recht, wir spüren auch hier noch die Wirkung des Meisters von Schwarzrheindorf.

Die Gestalten der ritterlichen Heiligen haben durch die doppelte Restauration viel von ihrem Charakter verloren. Um so besser sind die Gestalten der hh. Bischöfe in der unteren Reihe erhalten. Vor allem aber erinnern die unter den Füßen jener ritterlichen Heiligen liegenden Figürchen noch an den Meister von Schwarzrheindorf. Wenn man zum unmittelbaren Vergleich die vier Gestalten der Kämpfenden in den Fensterlaibungen des westlichen Flügels in Schwarzrheindorf nimmt (oben S. 773), empfindet man freilich die inneren Gegensätze. Jenes feine Gefühl für den Rhythmus der Bewegung, das in Schwarzrheindorf angesichts der Aufgabe, eine starke Kraftanstrengung zu zeigen, doch zu so ausgeglichenen Lösungen geführt hat, fehlt dem Künstler von St. Gereon; bei dem Bestreben, hier statuarisch zu wirken, wird er hölzern. Die sich am Boden windenden Gestalten sind in der oberen Reihe zu Zerrbildern geworden, nur die in der unteren Zone, die nicht restauriert sind, zeigen etwas von der schönen, fließenden Einfachheit von Schwarzrheindorf, zumal die eine Gestalt links (vgl. Fig. 507).

Endlich wird man an diese Schule noch anzufügen haben das Wandgemälde, das sich in St. Pantaleon in Köln (vgl. oben S. 460) im nördlichen Querschiff im inneren Tympanon des Portals befindet (Taf. XXX, 1). Dieser Teil des Baues gehört unzweifelhaft noch zu jenem großen Umbau der ganzen Stiftskirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., für die wir kein festeres Datum haben, und jene Malerei ist der einzige Rest der sonst zerstörten malerischen Dekoration dieses Baues, die im Anschluß an die Fertigstellung, jedenfalls noch im Laufe des 12. Jh. erfolgt sein mag, während die Wandgemälde des Ostteils sonst erst der Zeit nach 1216 angehören. Die beiden Engelsgestalten zeigen ganz den Stil der Schule von Schwarzrheindorf in der Gewandung und in der Art des Schreitens, auch in dem bei dem linken Engel unmittelbar die Gestalt umflatternden Gewandzipfel. Im übrigen aber kommt eben hier in Köln sowohl in St. Gereon wie in St. Pantaleon schon deutlich eine Neigung zu byzantinischen Vorbildern auf. Wir können hier das früheste Auftreten jener großen Stilwelle verspüren, die dann in den letzten Jahren des 12. Jh. über ganz Deutschland hinweg zu fluten beginnt. Dabei stehen die Gegensätze nebeneinander. In St. Pantaleon sind die Engel ganz unbyzantinisch. In den Fensterlaibungen des Chores der Hauptkoncha von St. Gereon treffen wir überall die byzantinischen Engel in der Hoftracht mit dem Stirnband und der breiten Trabea vor dem Gewande. Auch der Kopftypus ist sofort ein anderer; an Stelle des schlanken Ovals, wie es sich bei den Engeln in Schwarzrheindorf und auch in St. Pantaleon findet, mit den bis auf die Schultern herabfallenden Locken, ein kurz gelockter Rundkopf. In St. Pantaleon ist die Madonna selbst einem byzantinischen Typus nachgebildet, aber dieser Typus ist ganz frei und unbefangen ausgestaltet. Die Haltung des Kindes mit den weit zur Seite gespreizten Armen ist eine den Buchmalereien nicht eigene, und ganz im Gegensatz zu der nordischen Kunst sind auch jene beiden Halbfiguren gehalten, die die Füße der Mutter Gottes stützen. Als byzantinisch aber erscheint vor allem jenes die ganze Figur verhüllende Purpurgewand, das auch über den Kopf gezogen ist, und dessen Falten das Gesicht völlig einschließen.

Man erfasse ganz den Gegensatz der treibenden Kräfte, der hier besteht: man suche das künstlerische Gefühl zu begreifen, das die Zyklen von Schwarzrheindorf, Brauweiler, Essen geschaffen hat, und versetze sich daneben in die Welt, aus der die Apsidendekorationen von St. Patroklus in Soest und von St. Gereon in Köln, das Tympanon in St. Pantaleon herausgeboren sind. In den ersten lebt der reine nationale Stil, in dem die verschiedenen Byzantinismen längst rezipiert sind, in den letzteren äußert sich zuerst jene neue Byzantinisierung der nordischen Malerei, die dann von der Jahrhundertwende an das Schicksal der deutschen Malkunst überhaupt wird. Dieses neue Element bringt eine Bereicherung des Formalen, eine Veredelung im einzelnen, eine Häufung neuer Dekorationsmotive; noch einmal wirkt das Nachklingen des Antikischen in dieser leicht archaistischen, angenehm manierierten Kunst verführerisch und ablenkend;

aber jener starke und gesunde, linienschöne nationale Stil wird in seiner natürlichen Weiterentwicklung dadurch behindert und aufgehalten[86].

Nachbarn, Verwandte und Vorbilder.

Wir fragen nach Verwandten dieses Stiles außerhalb des engen rheinischen Gebietes. Der Blick richtet sich hier zunächst auf das östliche Nachbarland Westfalen. Unter den Wandmalereien Westfalens gibt es ein Denkmal, das sofort als unmittelbare Parallele zu einem der großen Werke dieser Epoche, der Ausmalung des Chores von St. Gereon, anzuführen ist, der malerische Schmuck der Hauptapsis in St. Patroklus zu Soest (Fig. 508)[87]. Der Bau ist gut datiert: am 5. Juli 1166 findet die Einweihung statt; der aber den Dom weiht, ist kein Geringerer als Erzbischof Reinald von Dassel

Fig. 508. Hauptapsis in St. Patroklus zu Soest (Aufnahme der Meßbildanstalt).

[86] Ich bin hier etwas anderer Ansicht als Hermann Schmitz, Die mittelalterliche Malerei in Soest: Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst (Beitr. z. westfäl. Kunstgeschichte III, Münster 1906), der, seinem Untertitel entsprechend, eine lebendige Charakteristik des Zeitstils sucht. So gern ich ihm in vielem Feinen und persönlich Empfundenen, was er über das Verhältnis des Romanischen zum Naturgefühl sagt, folgen möchte, so muß ich doch in bezug auf die Wertung des byzantinischen Faktors in dieser Zeit mich zu anderer Ansicht bekennen. Schmitz geht von St. Patroklus in Soest aus, das viel stärker byzantinisiert als irgend ein gleichzeitiges Werk: das bestimmt seinen Standpunkt. Und ebenso scheint mir auch Paul Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg SA., S. 62, zu weit zu gehen, wenn er sagt: „Die griechische mittelalterliche Kunst hat die Deutschen überhaupt erst künstlerisch sehen gelehrt." Auch bei ihm muß man sich den Ausgangspunkt der Betrachtungen immer vergegenwärtigen: Salzburg. Man müßte vielleicht in diesem Byzantinischen stärker das Reaktionäre betonen.

[87] Lübke, Neuentdeckte Wandmalereien Westfalens: Organ f. christl. Kunst 1851, Nr. 7, 1852, Nr. 56. — Vgl. auch 1861, S. 266; 1864, S. 17. — Ders., Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, Leipzig 1855, S. 159. — Hotho, Ge-

aus Köln[88]. So bietet sich von selbst die Brücke nach Köln. Dieses selbe Jahr nennt auch die Inschrift, die sich unterhalb der Fenster in der Apsis hinzieht.

Die Komposition ergibt überraschende Ähnlichkeiten. Jene große, ausdrucksvolle Geste des weitabgespreizten rechten Armes bei dem in der Mandorla thronenden Salvator, die in St. Gereon so unglücklich akademisch verzierlicht ist, kehrt hier wieder, mehr noch: die Übereinstimmung der Haltung der beiden Fürbitter, endlich das System der Dekoration der unteren Apsisszene: an den Stirnseiten große Einzelfiguren, in den Fensterlaibungen zwei Reihen von Bischöfen übereinander, in dem Mittelfenster um das Medaillon mit dem Brustbild der Madonna zwei Engel in der reichen byzantinischen Tracht — all das fanden wir schon in St. Gereon. Wenn man nach dem untrüglichen Fund des Siegels (vgl. oben S. 405) den Chor von St. Gereon noch dem Erzbischof Arnold II. zuschreiben muß, der schon 1156 stirbt, so würde man berechtigt sein, die Ausmalung wenig danach anzusetzen. Dann wäre das kölnische Werk das frühere, das Soester das spätere. Ob die Schöpfung desselben Künstlers? Wer will das jetzt nach der Übermalung beider Werke zu sagen wagen? Aber diese Aufeinanderfolge wäre wichtig für die Kritik des ganzen Verhältnisses von Köln zu Soest.

Einige Jahrzehnte später ist im Patrokli-Dom das Marienchörchen dekoriert worden in einem deutlich entwickelteren Stil, der schon, zumal in der thronenden Theotokos in der Mitte, den latenten Byzantinismus deutlich erkennen läßt[89]. Auch bei den großen Einzelfiguren, zumal den Prophetengestalten, spüren wir allgemeine Reminiszenzen an südliche Vorbilder, aber die ganze Zeichnung scheint doch noch unter dem Bann des fließenden Linienstiles zu stehen, noch ist die Brechung der Umrißlinie, die eckig hastige Knickung der Falten nicht eingetreten, in großen Massen legt sich die Gewandung um den Körper. Anderes — die architektonische Umrahmung der Propheten, die Baldachine — scheint wieder einer späteren Zeit anzugehören (immer vorausgesetzt, daß diese Rahmen alt sind). Die große Theotokos mit dem über das Haupt gezogenen Mantel war ja auch schon in St. Pantaleon (vgl. oben S. 460, 774) vorhanden; ihre Anwesenheit würde also nicht zu späterer Datierung zwingen. Gehört die Malerei an den Schluß jener älteren Entwicklung? Oder steht sie wie die Gemälde in Boppard und Limburg abseits von der Entwicklung des neuen, stürmisch gebrochenen Stiles?

---

schichte d. christl. Malerei S. 159. — Ders., Gesch. d. deutschen Malerei I, S. 118. — ALDENKIRCHEN, Die mittelalterliche Kunst in Soest: Winckelmanns Programm d. Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, Bonn 1875, Taf. Ia, Ib. — LÜBKE, Gesch. d. deutschen Kunst S. 274. — JANITSCHEK, Gesch. d. deutschen Malerei S. 150. — Soest, seine Denkwürdigkeiten und Altertümer, Soest 1890, S. 70. — Niedersachsen, XII. Jahrgang Nr. 15 (Soest) mit Abb. — HERMANN SCHMITZ, Die mittelalterliche Malerei in Soest. Beitr. z. westfäl. Kunstgesch. III, 1906, S. 18 (hier eingehende kritische Behandlung und wertvolle Ausblicke. Vgl. die Besprechung v. FRIEDLÄNDER: Repertor. f. Kunstwiss. XXX, S. 464). — LUDORFF, Bau- u. Kunstdenkmäler Westfalens, Kreis Soest, S. 109, Taf. 50. — BORRMANN, Aufnahmen mittelalt. Wand- u. Deckenmalereien, farbige Taf. Auch DEHIO, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler V, S. 458, nennt den Stil der Wandgemälde in der Hauptapsis von St. Patroklus „byzantinisierend, anscheinend aus süditalischer Vermittlung". Von Interesse ist der Vergleich mit der Ausmalung der Alsted-Kirche in Sorö (Seeland), wo die Apsis den thronenden Salvator zwischen den Evangelistensymbolen und dazu Maria und Johannes d. T. in der typischen Haltung der Fürbitter, in den Ecken die Erzengel Gabriel und Raphael in byzantinischer Hoftracht zeigt. Das ist die vollständige Deësis, reiner, als sie irgendwo in Deutschland erhalten ist. Auch in der verwandten Malerei der Hagested-Kirche in Holback finden wir neben der Mandorla zwischen den Evangelistensymbolen die beiden Fürbitter. Wirkt hier das byzantinische Vorbild noch stärker im Norden als in Deutschland? Beide Malereien möchte man noch vor 1200 ansetzen. Vgl. J. KORNERUP, Om Kalkmalerier: Aarbøger for nordisk Oldkyndighed og Historie 1868, p. 29. — Ders., Middelalderens fresko- og kalkmalerier in K. MADSEN, Kunstens Historie i Danmark, Kopenhagen 1901, p. 13.

[88] KNIPPING, Regesten d. Kölner Erzbischöfe S. 143, Nr. 838. — ILGEN, Chroniken der deutschen Städte XXIV, S. XXV, n. 4. Über die Geschichte vgl. FR. WITTE, der St.-Patrokli-Dom zu Soest. Ein Beitrag zur westfäl. Kunstgeschichte, Diss. Münster 1905.

[89] Eine genaue Beschreibung der Wandmalereien (mit Angabe aller Restaurationen und Zutaten) durch den Maler Lasinsky aus Mainz (1859—62) bei JOH. KAYSER, Die Soester Patrokli-Kirche und Nikolai-Kapelle mit ihren restaurierten mittelalterlichen Wandmalereien, Soest 1863, S. 15—39. — Jos. ALDENKIRCHEN, Die mittelalterliche Kunst in Soest: Festprogramm d. Altertumsvereins z. Winckelmanns Geburtstag, Bonn 1875. — Die Wandgemälde i. Marienchörchen d. Patrokli-Kirche in Soest: BAUDRIS Organ f. christl. Kunst XI, S. 266. — HERMANN SCHMITZ, Die mittelalterliche Malerei in Soest S. 65. — Abb. (nach der Meßbildanstalt) bei LUDORFF, Bau- u. Kunstdenkmäler in Westfalen, Kreis Soest, Taf. 50. — KAISER a. a. O. S. 56 erwähnt eine Notiz, nach der 1231 Dechant und Kapitel des Doms einem Maler Everwin ein Haus geschenkt haben. Die Nachricht läßt sich mit keiner der bekannten uns erhaltenen Soester Arbeiten in Verbindung bringen. War es ein Altersgeschenk an den Künstler des Marienchörchens? Gut stimmen würde die Nachricht nur zu der Ausschmückung der Höhnekirche.

Bei eingehender Analyse tritt uns doch überall, in den sicher alten Teilen, das Strenge und Einfache des älteren Stiles entgegen. In den großen sitzenden Prophetengestalten eine letzte Erinnerung an die Könige von Schwarzrheindorf — auch hier sind es zwei Könige, David und Salomo. Die Gemälde scheinen zusammen mit der Legende der hh. Kosmas und Damian in Essen in das Gefolge des Meisters von Schwarzrheindorf, in die Entwicklung des weichen, fließenden Stiles, an den Schluß des 12. Jh. zu gehören. Dieser fließende Stil ist natürlich a u c h ein Zeitstil — und man muß sich hüten, ohne weiteres Schulzusammenhänge zu sehen. Er findet sich ebenso in Frankreich, etwa in dem höchst bedeutsamen Gemäldezyklus in der Kirche zu Brinay (Cher)[90] mit seinen 16 Szenen aus der Geschichte Christi, als in Schweden, wo man die Malereien von Bjeresjö und Vä[91] nennen könnte; die schlanken Gestalten der beiden Tugenden in ihren enganschließenden Gewändern am Triumphbogen der Kirche von Bjeresjö konnte man direkt neben die Tugenden von Schwarzrheindorf stellen.

Liegt den beiden so verwandten Werken, den Ausmalungen der Apsiden von St. Gereon in Köln und von St. Patroklus in Soest, fremder Einfluß zugrunde? Hermann Schmitz sieht hier unmittelbare Herübernahme aus dem Typenschatz der byzantinischen Kunst: „Ja, der Soester hat den Eindruck griechischer Apsiden gehabt, als er auf dem Kreuzgang oder der Pilgerfahrt über die Alpen kam[92].“

Fig. 509. Tournai, Kathedrale. Das himmlische Jerusalem.

Ist ein solch direkter Eindruck, ein künstlerisches Erlebnis, das in der Seele des Malers nachklang, hier vorauszusetzen? Die Komposition selbst — das war schon oben (S. 256) auseinandergesetzt — gehört längst den Vorbilderbüchern der nordischen Maler an. Bei den ritterlichen Heiligen in St. Gereon konnten wir im einzelnen verfolgen (vgl. S. 417), wie es sich hier um ursprünglich aus dem orientalischen Kunstkreis stammende, aber schon lange im Abendland rezipierte und dort heimatberechtigte Vorstellungen handelt. Aber doch liegen in den beiden Apsiden allerlei neue Elemente vor. Der die Apsis beherrschende Christus saß in der älteren nordischen Kunst in der Mandorla auf einem Regenbogen, die Füße auf den Erdball, einen zweiten Strahlenkreis, auf eine einfache Fußbank gestützt. Jetzt treten diese großen, kostbaren, reichen Thronsessel mit ihren Mustern, Knäufen auf, das reiche Kissen, der komplizierte Unterbau, das sind alles Neuerungen. Der ganze Charakter des Salvators bekommt etwas Feierlicheres, stärker Hieratisches. Gegenüber den einfachen Seitenfiguren mit den schlichten Gewandmotiven scheint die Figur in Soest (wo sie am besten erhalten ist) aus einem ganz anderen Vorlagebuch zu stammen: um so viel reicher, gekünstelter erscheint das Gewandmotiv, und man verfolge, wie dieses (mit dem charakteristischen freien linken Knie) sich mit fast identischen Faltenlinien jetzt durch achtzig Jahre hält bis

[90] André Humbert, Les fresques romanes de Brinay (dép. du Cher, arrond. de Bourges): Gazette des Beaux-Arts 1914, I, p. 217.

[91] N. M. Mandelgren, Monuments scandinaviques du moyen-âge, Kopenhagen 1855, Lief. I. Taf. 3. — Otto Rydbeck, Medeltida Kalkmålningar: Skånes Kyrkor, Lund 1904, p. 31, Fig. 31 u. 32.

[92] Hermann Schmitz, Die mittelalterl. Malerei i. Soest S. 30.

zu dem großen Christus von Limburg (vgl. S. 519, 782). Zum erstenmal treten hier die beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer neben dem Salvator auf. Sie entstammen der Deësis, der bekannten innerhalb der byzantinischen Kunst zuerst gewachsenen Komposition, sie zeigen dazu die charakteristische Haltung der Hände wie etwa im Mosaik zu Torcello[93].

Und byzantinisch ist der neue Typus der Maria in dem Medaillon in der Laibung des Mittelfensters mit dem um das ganze Haupt gezogenen Mantel, byzantinisch sind vor allem die beiden Engel zur Seite in ihrem ganz neuen Typus, in dem dem Abendlande unbekannten Festgewand mit den breiten Säumen und Schärpen. Sie treten gleichzeitig an den verschiedensten Stellen im nördlichen Europa auf, so etwa auch in den späteren Malereien im Querschiff der Kathedrale von Tournai (Fig. 509). Es sind eine ganze Reihe von Einzelmotiven, die hier der byzantinischen Kunst entlehnt sind, aber die ganze Komposition geht nicht auf eine Gesamtvision zurück[94]. Und es kann kein Zweifel sein, woher diese neue Belebung stammt. Es sind die Schöpfungen der italo-byzantinischen Kunst, die diese fernen Anschauungen jetzt mit erneuter Stärke dem lebenden Geschlecht vor Augen zu stellen vermögen. Italien hatte längst schon den byzantinischen Pantokrator in einer klassischen Form ausgebildet: man denkt an das Apsisbild von S. Angelo in Formis.

Von den beiden bis zum 12. Jh. als parallele Strömungen entwickelten Richtungen, der klösterlichen Kunst, deren Burg der Athos ist, deren Domäne von Georgien bis Serbien reicht, und der kaiserlichen Kunst, deren Zentrum die Hauptstadt Byzanz darstellt, ist es die letztere, die ausschließlich auf den Norden einwirkt[95]. In jener Benediktinerkunst von S. Angelo, die im Anfang eng mit der orientalischen Mönchskunst verknüpft erscheint, treten vom 11. Jh. ab ganz deutlich die Einflüsse des kaiserlichen Byzanz hervor, die Arbeiter, die Materialien, die Vorbilder kommen direkt oder indirekt von Byzanz. So ist es auch dieser kaiserliche Stil, der in Venedig wie in Sizilien uns im 11. und 12. Jh. entgegentritt — und es ist wichtig, diese Tatsache zu unterstreichen. Diese von Filialen der byzantinischen Zentralateliers hergestellten Mosaikenzyklen dürfen sogar bei dem Mangel an monumentalen Werken der byzantinischen Malerei gerade in dieser Zeit für die Erkenntnis des von der Hauptstadt ausgehenden Stiles herangezogen werden wie für das 11. Jh. die Mosaiken von Daphni, Nea Moni auf Chios, Hosios Lukas.

Es war damals schon ausgeführt der große Christus zwischen der Jungfrau und dem h. Markus, der jedem Besucher des alten San Marco in Venedig im Tympanon über der Haupttür entgegentrat (Fig. 510)[96];

---

[93] Vgl. KONDAKOFF, Gesch. d. byzantinischen Emails S. 272. — P. WEBER, Die Wandgemälde zu Burgfelden S. 58. — A. KIRPICNIKOFF i. Journal d. Min. d. öffentlichen Unterrichts, St. Petersburg 1893, Nov., S. 1 (russ.). — STRZYGOWSKI, Orient oder Rom S. 100. — DALTON, Byzantine art and archaeology p. 664. — DIEHL, Manuel de l'art byzantin p. 464. — HASELOFF, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 195, führt auch das Motiv der Deësis auf direkten Zufluß aus der byzantinischen Kunst zurück.

[94] Die zwischen 1190 und 1200 in dem neuen Ostchor des Mainzer Domes geschaffene, von dem Domkantor Godefrid gestiftete Gewölbemalerei, von der wir eine genaue Beschreibung vom J. 1591 besitzen (bei JOANNES, Res Moguntin. II, p. 326), ist von FR. SCHNEIDER (Der Dom zu Mainz, S. 23, Anm. 1, 8, Ausg. 1886, S. 27) mit griechischen Vorbildern aus dem Malerbuch vom Berge Athos in Verbindung gebracht worden. In der Byzantin. Zs. XIII, 1904, S. 667, vermutet er hier sogar direkte Vorbilder des griechischen und armenischen Ostens. Jene Beschreibung bringt in der Koncha den thronenden Christus zwischen den Evangelistensymbolen: Salvator maximae staturae in solio situs, rechts Maria, der Evangelist, Bonifacius, links Petrus, Stefanus, Martinus, im Rahmen Medaillons mit den Brustbildern gekrönter geflügelter Engel: quinque imagines pectorales, quarum unaquaeque in regia corona manu dextra tenebat sceptrum liliatum, in altera globum sive pomum sine cruce. Nach dieser Beschreibung ist nichts als ausgesprochen byzantinisch anzusehen; es ist sogar auffällig, daß hier die Deësis nicht gegeben ist, die doch in St. Gereon und in St. Patroklus schon vorgebildet war. Auch der Hinweis auf östliche Denkmäler bei dem Westchor, den SCHNEIDER an der letzten Stelle gibt, ist zunächst nur ein sehr persönliches Sentiment und durch nichts begründet.

[95] Vgl. E. BERTAUX, La part de Byzance dans l'art byzantin: Journal des Savants Juli 1911, n. s. IX, p. 314. BERTAUX hat für diese beiden verschiedenen Offenbarungen des orientalischen Kunstwollens den Namen l'art basilien für die mönchische Kunst und l'art byzantin für die kaiserliche Kunst vorgeschlagen. Auch für diese Scheidung hat STRZYGOWSKI am klarsten die trennende Formel gesucht. CH. DIEHL hat sich um die Durchführung der Trennung angesichts des ganzen uns überlieferten Materials bemüht.

[96] So nach der Datierung bei DIEHL, Manuel de l'art byzantin p. 503. Vgl. dazu SACCARDO, Les mosaïques de St. Marc à Venise, Venedig 1897, p. 23. Über die Bedeutung, die Venedig in dieser Zeit als Vermittler nach dem Abendland hat, vgl. W. HEYD, Gesch. d. Levantehandels, — S. —, — AL. SCHULTE, Gesch. d. mittelalterl. Handels u. Verkehrs zwischen Westdeutschland u. Italien, Leipzig 1900, I, S. 351. — ADOLF SCHAUBE, Handelsgeschichte der romanischen Völker, München 1906, S. 8 ff. Über den Handel der Mittelmeer-Romanen mit Deutschland und die Bedeutung der

Fig. 510. Der thronende Christus zwischen Maria und Markus in S. Marco zu Venedig.

es war ausgeführt der noch seltsam befangene und etwas ängstliche Christus in der Kathedrale zu Torcello. Die Gruppe der drei Figuren Christus zwischen Maria und dem Täufer war aber auch schon in der italienischen Kunst in der alten, heute zerstörten Kathedrale zu Messina gegeben, deren Ausschmückung unmittelbar nach ihrer Weihe durch Roger II. um das Jahr 1130 anzusetzen ist[97], in der Martorana zu Palermo war endlich wieder (nach 1143) ein großer thronender Pantokrator in der Kuppel ausgeführt. Und Torcello und Cefalù, dessen Mosaiken auf 1148 datiert sind, zeigten damals schon die feierlichen großen Gestalten der steif en face stehenden Engel in den kostbaren Hofgewändern. Gelegenheit genug für ein malerisches Auge, hier zu schauen und zu lernen. Und war nicht Arnold II. von Wied, der Kölner Erzbischof, unter dem der Chor von St. Gereon errichtet ward, vor allem in der Lage gewesen, sich im Süden umzusehen? Schon als Dompropst hatte er als Kanzler König Konrads dessen Kreuzzug mitgemacht, als Erzkanzler für Italien hatte er dann Friedrich I. auf seinem ersten Romzuge begleitet. Mehr als andere hatte er Gelegenheit, hier direkte Verbindungen anzuknüpfen und Vorbilder zu sammeln[98].

Werke des Überganges.

Vom Ende des 12. Jh. verliert der fließende, weiche Stil seinen ausgeprägten Schulcharakter. Es mischen sich mit stärkeren byzantinisierenden Einflüssen, die aber jetzt den italo-byzantinischen Charakter

---

kurialen Anleihen vgl. S. 421 ff.; SCHULTE a. a. O. I, S. 231 ff. — Über die spezielle Rolle, die Venedig in dieser Zeit Süddeutschland, zumal Salzburg gegenüber spielt, vgl. P. BUBERL, Die roman. Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg, S. 60, 72. — G. SWARZENSKI, Die Salzburger Buchmalerei, Leipzig 1913, S. 48. — B. HAENDCKE, Die deutsche Kunst und die Handelsstraßen im Mittelalter: Repertor. f. Kunstwiss. 1911, S. 377. Vgl. auch oben S. 755, Anm. 58.

[97] VENTURI, Storia dell' arte Italiana II, p. 412. Die gesamten hierhin gehörigen Mosaiken auf italienischem Boden zusammengestellt bei DALTON a. a. O. p. 401 ff. Schon G. DI MARZO, Delle belle arti in Sicilia, Palermo 1858, II, p. 30, 39, hatte die sizilianischen Mosaiken als ganz griechisch bezeichnet (Monreale). Am besten orientiert darüber im Zusammenhang A. PAWLOWSKY, Die Malereien der Capella Palatina in Palermo, Petersburg 1890 (russisch). — Ders., Ikonographie de la chapelle Palatine: Revue archéologique 1894, 2e part, p. 305. — O. WULFF, Altchristl. u. byzantin. Kunst II, S. 577. Vgl. unten S. 804, Anm. 139. Über die Beziehungen der nordischen Kunst zu Sizilien vgl. auch A. MARIGNAN, Hortus deliciarum p. 9.

[98] Paul KERSTEN, Arnold von Wied, Erzbischof von Köln 1151—1156, Diss. Jena 1881. Arnold ist seit 1127 Dompropst von Köln, seit 1138 Kanzler König Konrads, er ist als solcher schon 1139 in Italien; er folgt dann dem König auf seinem Kreuzzug im J. 1147, weilt als Gast des Kaisers Manuel in Konstantinopel, er begleitet ihn nach Ptolemais und Thessalonich und kehrt mit ihm über Oberitalien zurück. Als Erzbischof und zugleich als Erzkanzler für Italien weilt er dann 1154 und 1155 wieder in Italien.

tragen, fremdartige Elemente. Zwischen Köln und Mainz ersteht in dieser Zeit eine neue Schule von Dekorationsmalern. Wir möchten sie gern an der Hand des Systems verfolgen, dessen sie sich bedienen: Andernach, Limburg, auch Bonn gehören hierher — daneben tritt Boppard mit seinem ganz abweichenden harten und kalten Farbenakkord, der in der Beschränkung der Palette aber eine so erstaunliche farbige Wirkung erreicht. Im Figürlichen schließt sich diese Schule in ihren vollkommensten Leistungen noch an den fließenden Stil an; hier bringt das schon ganz lebendige Erfassen einzelner byzantinischer Erscheinungen aber sofort eine ganz neue Schattierung und Durchsetzung.

Schon die Malereien im Münster zu B o n n (vgl. oben S. 433) gehören diesem Stil des Überganges an. Die Malereien im Gewölbe des Hochchores zeigen eine Fortbildung jenes Stiles der fließenden Umrisse, wie ihn zuerst der Meister von Schwarzrheindorf ausgebildet hat; zumal die am besten erhaltenen Brustbilder der beiden Könige (Fig. 511) offenbaren das dieser Schule eigentümliche Gefühl für Rhythmus der Linien und für leichte Anmut der Bewegung. In den anderen Gestalten, in den drei Marien und den Engeln zur Seite der Madonna, tritt uns aber eine seltsame Starrheit und Steifheit entgegen, die über die hölzerne, unbefangene Art hinausgeht, wie wir sie in der Oberkirche zu Schwarzrheindorf sehen. In den steifen

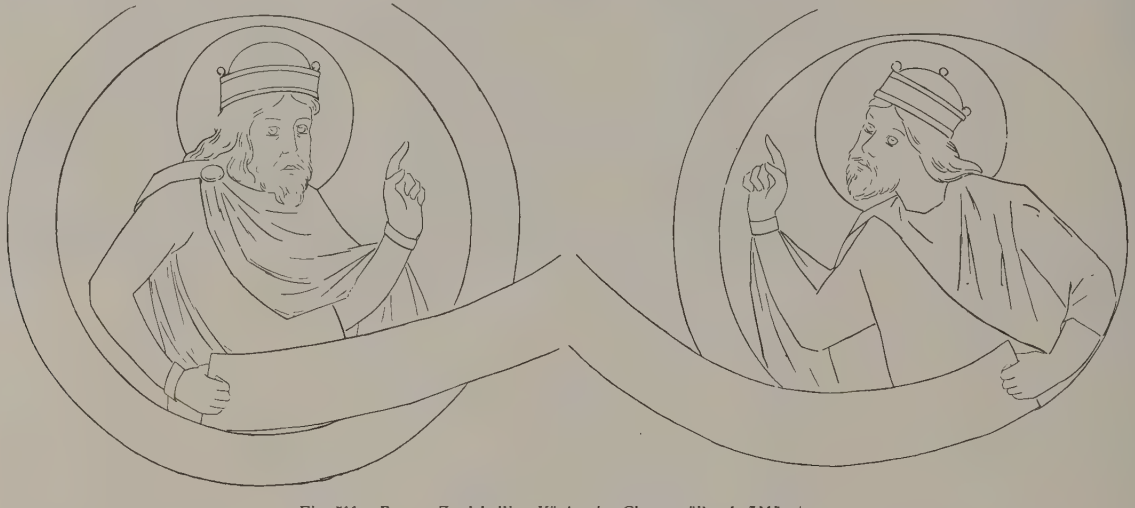


Fig. 511. Bonn. Zwei heilige Könige im Chorgewölbe des Münsters.

Parallellinien der Gewänder bei den drei Marien am Grabe liegt unzweifelhaft eine bewußte künstlerische Absicht. Es ist schwer, angesichts des heutigen Zustandes der Gemälde ein Urteil zu fällen: die Szene scheint aus der Entwicklung der rheinischen Malerei herauszufallen, dafür zeigen uns aber die alten Aufnahmen der Prophetenfiguren in den Zwickeln (Abb. oben S. 436) deutlich, daß diese Gruppe von Gewölbemalereien noch an das Ende der Schule des fließenden zeichnerischen Stils gehört.

Das Wandgemälde in dem Tympanon über dem Portal im südlichen Querschiff, das zum Kreuzgang führt (Abb. S. 438), zeigt gleichfalls noch den fließenden Stil. In seltsamem Gegensatz steht dazu die Malerei der Madonna zwischen den Heiligen Cassius und Florentius an der Ostwand dieses Querschiffes (S. 437, Fig. 313). Wie hier in den beiden Märtyrern die Vorbilder der byzantinischen ritterlichen Heiligen deutlich aufgenommen sind, wie in der Madonna mit dem über den Kopf gezogenen Schleier der byzantinische Typus nachlebt, so zeigt auch die Zeichnung hier manche Eigentümlichkeiten, die aus der Formensprache jenes Stiles der fließenden Umrisse herausfallen. Die aufgelösten Falten über der Schulter, die in Spitzen fallenden Bäusche auf Schultern und Hüften erscheinen schon als die Vorboten und als die erste Ankündigung jenes merkwürdigen unruhigen und zipfeligen Stiles, wie er dann in den dreißiger Jahren des 13. Jh. sich entwickelt. Wir haben in Bonn ja in dem figürlichen Schmuck kein geschlossenes System vor uns: wie die Ausschmückung bis weit in das 14. Jh. hinein in einzelnen Etappen geführt ist, so haben wir eben auch hier das isolierte Werk eines schon unter dem Bann der neuen Formanschauung vom Anfang des 13. Jh. stehenden Künstlers vor uns.

Am mittleren Niederrhein, zwischen Bonn und Mainz und in den beiderseitigen Uferbezirken, bleibt noch weit in das 13. Jh. hinein der fließende Stil lebendig, nur wie in den beiden Kölner Kirchen und in Bonn gemengt mit einzelnen eingesprengten byzantinischen Anklängen. Es ist schwer, aus dem Zyklus mit der Legende des h. Severus in Boppard (vgl. oben S. 475), der um 1235 entstanden ist, einen sicheren Rückschluß auf die ursprüngliche Formensprache machen zu können. Die ungeschickte Hand des Restaurators ist hier allzu gefühllos über die feinen Linien der Komposition hinweggegangen, und auch die Pausen sind hier, weil sie schon die Ergänzung mit aufgenommen haben, keine reine und untrügliche Quelle. Aus den am wenigsten entstellten Gruppen und Einzelfiguren, wie etwa aus der des h. Severus am Webstuhl (Abb. S. 484), kann man aber doch entnehmen, daß die Bilder keinesfalls zu jener Kölner Gruppe der eckigen Gestalten und der spitzen Gewandzipfel gehören. Die Bewegung ist überall eine gleitende, fließende, die Gestalten bekommen bei dem Wunsch des Künstlers, diesen Charakter in seinen Linien auszudrücken, leicht etwas Tänzelndes, ja Affektiertes. Zumal um die Schultern und um den Oberkörper herum schließt sich die Gewandung glatt an. Eigentümlich sind jene oft wiederkehrenden gleichmäßigen Wellenfalten, die vor allem die Mäntel bilden.

Fig. 512. Thronender Christus aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt in Paris.

Um so deutlicher aber zeigt diesen ausklingenden fließenden Stil, nur wenig durch die Hand des Restaurators berührt, die Reihe der Einzelfiguren im Dom zu Limburg (vgl. oben S. 500), die mit der ganzen Ausmalung gleichzeitig mit Boppard um 1235 geschaffen ist. Man vergegenwärtige sich das weise ausgedachte und konsequent durchgeführte dekorative System in den einzelnen Jochen des Langhauses. Wie anmutig fügen sich hier die Gestalten der Propheten, Könige und Königinnen in die Zwickel ein, wie bedeutend und monumental erscheinen die Halbfiguren der Apostel über den drei Bogen der Empore! Bei den in weltlicher Auffassung dargestellten königlichen Gestalten aus dem Alten Testament herrscht die Volkstracht, eine Tunika mit engen Ärmeln und verzierten Borten, um die Hüften oder unter dem Busen hochgegürtet, die Formen des Körpers, vor allem der Beine, zeichnen sich deutlich durch. Wie schön und frei ist das Standmotiv bei der Gestalt des einen Propheten mit der Mütze über dem Bilde des Evangelisten Johannes oder des jugendlichen Königs über dem h. Petrus (Taf. XXXIII)! Noch deutlicher bekennen sich als zugehörig zu diesem Stil die Einzelfiguren der Paradiesflüsse, die Gestalten von Terra und Aqua (Abb. S. 510 u. 511), die Darstellung Simsons und des gekreuzigten Petrus. Bei Samson (Abb. S. 514) der schöne Fluß der Linien, die kraftvoll bewegte Gestalt in dem knapp anliegenden Gewande.

Im vollen Gegensatz hierzu stehen die beiden Gestalten des thronenden Christus, der kleinen Gestalt in dem Kapellchen im oberen Umgang im südlichen Querschiff (Fig. 516) und der mächtigen Gestalt des zwischen den beiden Patronen der Kirche thronenden Salvators vor der Vierungskuppel (Fig. 545. — Die ganze Gruppe Abb. S. 519). Bei dieser letzteren tritt, wenn man das Gewandmotiv etwa mit der Gewandung der großen Apostelgestalten in den Emporenzwickeln vergleicht, der Gegensatz sofort scharf hervor. Bei jenen noch überall breite Flächen und wenige große Motive, hier ein Auflösen in eine Fülle von parallelen Falten. Dazu verschwindet hier auch der weiche, fließende Kontur zugunsten einer eckigeren, vielfach gebrochenen Umrißlinie. Die Herkunft dieses fremdartigen Motivs kann nicht zweifelhaft sein. Wir haben in diesem großen Salvator die Nachahmung eines besonders schönen, auf byzantinischer Grundlage beruhenden Vorbildes vor uns. Man möchte etwa zum Vergleich das Blatt mit dem thronenden Christus aus dem Skizzenbuch des Villard de Honnecourt danebenstellen, in dem auch ein byzantinisches Vorbild frei übersetzt erscheint (Fig. 512). Es gab klassische Darstellungen des Pantokrator, die hier als Vorbild nachwirken konnten, wie der schon genannte Christus in der Vorhalle von San Marco in Venedig oder der Christus von der Pala d' oro dort, die weithin bekannt und bewundert waren, und die man sich etwa als regelmäßig in den Vorbildersammlungen der Ateliers wiederkehrend denken möchte; diese Musterbücher konnten aber auch ersetzt werden durch Abdrücke von Werken der Kleinkunst, etwa den byzantinischen Elfenbeintafeln der Bodleiana in Oxford und des Louvre[99]. Den Übergang zeigen dann die beiden schon von dem Formengefühl der Frühgotik erfaßten gravierten Darstellungen auf zwei großen Goldschmiedearbeiten der Trierer Gegend, auf dem Kreuzreliquiar der Matthiaskirche zu Trier und dem sehr viel stärker noch sich byzantinisierend gebärdenden Christus auf dem Mettlacher Reliquiar, beide um 1220 entstanden[100].

Wie in Limburg geht auch ersichtlich in St. Pantaleon zu Köln (vgl. oben S. 455) der große thronende Christus, der von den vier Evangelistensymbolen umgeben und von vier Heiligenfiguren begleitet ist, auf ein ursprünglich byzantinisches Vorbild zurück. Das scheint vor allem der reiche, höchst kunstvolle Aufbau der Gewandung, die komplizierte Art der Faltengebung zu beweisen, vor allem auch die Breite der ganzen Erscheinung (vgl. die Photographie S. 463) wie die Auflösung der Fläche in eine Reihe von kleinen parallelen Fältelungen[101]. Den vollen Gegensatz bildet hierzu etwa der Christus von Knechtsteden mit seiner ausgesprochenen flächigen Behandlung. Aber auch die typischen spätromanischen Salvatorgestalten zeigen noch auf der Schulter, um den Leib, vor allem um die beiden Knien große leere Flächen, durch die der Körper deutlicher durchmodelliert ist. Im Gegensatz zu dem Christus im Hochchor von St. Gereon tritt hier eine stärkere Gehaltenheit ein. Dort ist die machtvolle, weit ausgreifende Geste des rechten Armes durch den Salvator von dem Restaurator in einen kleinlichen akademischen Stil umgewandelt worden. Gerade aber in dieser Bewegung lag etwas ausgesprochen Nordisch-Romanisches gegenüber der feierlichen Starrheit der südlichen Vorbilder.

Ausbreitung des weichen fließenden Stiles.

Wir fragen, wie sich dieser Formwille des fließenden Stiles nun auch in den verwandten Ausdrucksformen der romanischen Malerei am Niederrhein offenbart, bei den Buchmalereien, als denjenigen Schöpfungen, in denen die künstlerische Handschrift am reinsten und ungetrübtesten zu uns spricht, bei den Glasmalereien und Metallarbeiten, Gravuren und Emails als

---

[99] Alle genannten Denkmäler abgeb. bei Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 435, 595, 596, 649.

[100] Abb. bei Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden III, S. 99, 102, Taf. 52, 63. — v. Cohausen bei v. Quast u. Otte, Zs. f. christliche Archäologie u. Kunst I, S. 267, Taf. 18. — v. Falke u. Frauberger, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters Taf. 90, 92. — Clemen, Die rhein. u. westfäl. Kunst auf d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1902 S. 31, Taf. m. Abb. 29.

[101] Die Inschrift (vgl. oben S. 463) bringt zwei griechische Worte: Usia und Sophia. Man möchte daraus ein gewisses Kokettieren mit dem Griechischen ableiten. Die Worte selbst sind ja in der Latinität der Zeit längst rezipiert und kommen häufig vor. Die Sophia spielt zumal in der karolingischen poetischen Literatur eine Hauptrolle. Das Wort Usia kommt auch sonst gerade in Inschriften an Kunstwerken vor, so auf dem Mantel Kaiser Heinrichs II. in Bamberg, an dem Ambo Heinrichs II. in Aachen, an dem Baseler Goldaltar des Clunymuseums, der auch ein Geschenk Heinrichs II. ist. Die Folgerungen, die Strzygowski, Dom zu Aachen, S. 54, hieraus für Spuren der christlich-orientalischen Unterlage in Aachen ziehen will, sind mir unverständlich.

den Werken, die schon übertragen die Vorlage geben, und endlich auf dem Gebiet der Plastik. Zunächst die Buchmalereien.

Ein charakteristisches Denkmal, das diesen Stil noch im Werden zeigt, gibt uns aus der Epoche noch unmittelbar vor der Entstehung der Knechtstedener Apsisgemälde die Handschrift der Briefe und Werke des Hieronymus in der Dombibliothek zu Köln (Bibl. Fol. 59), die auf Fol. 1 den unter dem Schutze Christi thronenden Erzbischof Friedrich I. von Köln (1099—1131) zeigt, umgeben von Aposteln und Propheten mit den vier Kardinaltugenden in den Ecken, und die vor 1030 entstanden sein dürfte (Fig. 513). Die Zeichnung hat noch das Breite, Flächige der älteren Malerei, nur in der Justitia etwa macht sich die leichte Modulation der Körper schon geltend[102].

Fig. 513. Titelbild mit dem Erzbischof Friedrich I. von Köln aus dem Cod. Bibl. Fol. 59 der Dombibliothek zu Köln.

Eine Probe von jenem vereinzelten und schon ganz zurückgedrängten Byzantinismus in Köln, wie er später wieder in den Wandmalereien von St. Pantaleon auftritt, zeigt daneben ein aus der Abtei St. Pantaleon stammendes Evangeliar im Kölner Stadtarchiv (Hs. W. 312a) aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. Die große Einzelfigur des h. Pantaleon bringt in dem Kopftypus, vor allem in der technischen Behandlung mit den scharfumgrenzten Schatten im Gesicht, eine Rückerinnerung an byzantinische Vorbilder (Fig. 514), die

[102] Die Bilderhandschriften aus dem Rheinland waren 1904 auf der Kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf in einer sehr wirkungsvollen Übersicht in eigenen Photographien durch Artur Haseloff vorgeführt (Aufnahmen im Kunsthistor. Institut der Universität Bonn) — eine seitdem oft publizierte Quelle. Vgl. die Einführung von Haseloff im Katalog der Kunsthistor. Ausstellung, S. 201. Dazu das Verzeichnis der in Düsseldorf im Original ausgestellten Handschriften ebenda von Clemen S. 171. Der Kölner Kodex im Katalog der Kunsthistor. Ausstellung

Zeichnung, auch die Ornamentik ist aber ganz im Sinne der romanischen Deckmalerei[103]. — Der zeichnerische Stil der hochromanischen Zeit hat am Niederrhein keine so außerordentlichen Kunstwerke geschaffen, wie es der Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg, wie es die verschiedenen Handschriften des Speculum virginum des Konrad von Hirsau sind. Bei den Malereien der frommen Äbtissin des elsässischen Odilienklosters denken wir immer zunächst an die Malereien von Schwarzrheindorf. Das aus M. Gladbach stammende Evangelienbuch in der Großherzoglichen Bibliothek (Nr. 530) in Darmstadt gibt diesen ganzen Stil nur in einer sehr zarten, schüchternen, ein wenig verblasenen Form, besser eine noch in M. Gladbach selbst befindliche Handschrift eines Missale und eine jüngst in die Königl. Bibliothek zu Berlin gelangte, durch den Mönch Konrad in Gladbach nach 1150 gefertigte Abschrift der Chronik des Albertus Aquensis[104].

Fig. 514. St. Pantaleon in dem Evangeliar aus St. Pantaleon (Köln, Stadtarchiv).

Die Bilder des Schreibers und der vier Evangelisten in dem Darmstädter Kodex geben in der höchst sorgfältigen Zeichnung mit den übereinandergeschlagenen Beinen, dem Durchmodellieren der Glieder durch die Gewandung eine Parallele zu den Evangelistenbildern in der Hauptapsis von Schwarzrheindorf. Wohl die künstlerisch vollendetsten Buchmalereien dieser rheinisch-romanischen Malerei des rationalen Stiles weist das Kölner (?) Lektionar in Paris (Bibl. nat., Cod. lat. 17325) auf. Wie glücklich ist hier der weiche, fließende Stil den besonderen Ansprüchen der Buchillustration angepaßt. Eine ausgeglichene Schönheit der Zeichnung, ohne die flatternden Gewandzipfel des Meisters von Schwarzrheindorf, aber das Ganze temperamentlos, unindividuell. In dem Typus der Madonna hier schon früh das byzantinische Vorbild, ebenso in zweien der Evangelisten, deren seltsam langgezogene Köpfe mit den steilen kahlen Stirnen sicher aus dem Osten stammen.

Eine sicher in Köln entstandene und ungefähr datierte Handschrift fällt scheinbar ganz aus der Technik dieser Federzeichnungshandschriften heraus: es ist die um 1160 von Theodoricus aedituus geschriebene Chronik der Benediktinerabtei Deutz, Köln gegenüber, in der Fürstlich Hohenzollernschen Bibliothek in Sigmaringen (Nr. 7). Die Bilder zeigen jene Modellierung in starken Parallelstrichen derselben Farbe, wie sie für eine andere Gruppe von Bilderhandschriften üblich ist, aber unter dieser Schale erscheint dann als Grundlage eine Zeichnung, die ganz mit den Skizzen des Meisters von Schwarzrheindorf übereinstimmt — man vgl. etwa die obere Hälfte jenes das Schicksal der Verdammten schildernden Blattes, wo die begnadigte Seele von zwei Engeln aufwärts entführt wird (Fig. 515)[105]. Noch weiter ent-

---

Düsseldorf 1904, S. 181. Nr. 530, Abb. im Anhang. — E. Renard, Köln S. 37.

[103] Die Hs. im Katalog d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 180, Nr. 529, von Haseloff bei Michel, Hist. de l'art II, 1, p. 327, erwähnt: révèle, au moins dans les types de tête, une très forte influence byzantine. Über den Anteil des Byzantinismus an den rheinischen Hs. d. 12. Jh. spricht sich Haseloff vorher aus (p. 326 unten): Les traces d'influences byzantines n'ont pas disparu, mais elles ne jouent qu'une rôle presque négligeable dans l'impression d'ensemble, et n'interviennent pas du tout dans le coloris qui reste brillant et clair.

[104] Aus dem Gladbacher Missale 3. Blatt publiziert bei Ernst Brasse, Geschichte der Stadt u. Abtei Gladbach, Gladbach 1914, S. 200. Ebenda als Titelbild auch Lichtdruck der Hs. des Albertus Aquensis. Proben aus dem Berliner Kodex im Auktionskatalog Boerner, Leipzig 1913.

[105] Über die Deutzer Hs. (um 1170) vgl. Lacomblets Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins V, S. 253, 290. — F. X. Kraus,

wickelt zeigen diesen Stil die Bilderhandschriften, die auf die 1197 verstorbene h. Hildegard, die Äbtissin des Klosters vom Rupertsberg bei Bingen, zurückgehen. Es ist ihr angebliches Gebetbuch (München, Staatsbibl., Cod. lat. 935) und die Prachthandschrift des Liber Scivias in Wiesbaden (Landesbibliothek, Cod. lat. fol. 1) mit 32 großen Abbildungen ihrer Visionen. Nach dem Meister von Schwarzrheindorf hat kein anderer rheinischer Künstler wieder mit solcher plastischen Kraft die Bilder einer fast wilden Phantasie festzuhalten gewußt wie diese rheinische Äbtissin[106].

Darf man direkt neben diese Arbeiten den Tragaltar des Welfenschatzes stellen, der als eine Arbeit des Eilbertus Coloniensis uns verbürgt ist[107]? Unter der Bergkristallplatte, die in der Mitte der Deckplatte die Reliquien verdeckt, liegt eine Miniaturmalerei, die den thronenden Christus zwischen den Evan-

Fig. 515. Miniatur aus der Deutzer Chronik in der Bibliothek zu Sigmaringen (Ms. 7).

gelistensymbolen zeigt, jener Kölner Handschrift (Bibl. Fol. 59) aufs engste verwandt (man vergleiche die Geste, die Behandlung des Mantels über dem Leib und dem rechten Knie). Die gravierten Zeichnungen sind noch vielfach hart, ohne den Fluß der Umrisse; aber schon treffen wir die freischwebenden Gewandzipfel, etwa bei dem Verkündigungsengel oder dem auffahrenden Christus. Bewegter wird die Haltung

Notizen über den Codex Theodorici aus d. Abtei Deutz: Bonner Jahrbücher XLI, S. 43, u. Abb. — Abbildungsproben im Journal des Beaux Arts et de la littérature 15. Juni 1865, Nr. 11, u. bei Rohault de Fleury, La messe VII, pl. 555.

[106] Vgl. Katalog d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 182, Nr. 536. Über den Liber Scivias vgl. Haseloff bei Michel, Hist. de l'art II, I, p. 326, u. Louis Baillet i. d. Monuments et mémoires der Fondation Piot XIX, 1911, p. 49. Haseloff nennt als verwandt das Ms. der Visionen der h. Mathilde in Lucca (Bibl., Cod. 1942). Eingehend Joh. May, Die h. Hildegard von Bingen, Kempen 1911. Vom Rupertsberg stammt auch das schöne, leider in das Musée des arts décoratifs im Cinquanténaire zu Brüssel gekommene romanische Antependium (Abb. bei Louis de Farcy, La broderie pl. I).

[107] W. A. Neumann, Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg S.46.—v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters S. 21, Taf. 17—19.

der Figuren, reicher die Gewandung in dem verwandten Tragaltar zu M.Gladbach[108], wo die Deckplatte schon die charakteristische Art der Durchmodellierung des Körpers durch die Gewandung zeigt. Motive von einer Freiheit, wie sie keinesfalls vor der ersten Hälfte des Jahrhunderts angenommen werden können. Hier haben wir schon Zeitgenossen zu dem Meister von Schwarzrheindorf.

Aus der zweiten Hälfte des 12. Jh. stammen die gravierten Zeichnungen am Radleuchter Friedrich Barbarossas in Aachen[109]. Er ist zwischen 1165 und 1184 und vermutlich mehr im Anfang dieser Periode im Anschluß an die 1165 von dem Kaiser veranlaßte Heiligsprechung des großen Karl geschaffen. Die laternenförmigen Türmchen sind mit gravierten Darstellungen geschmückt: acht ungeflügelte Engel mit den Lobpreisungen der acht Seligkeiten und acht Darstellungen aus dem Leben Christi. Sie zeigen deutlich den fließenden Stil, die Zeichnung ist dabei sehr akzentuiert, die Gewandung um die schlanken, fast hageren Körper fest angezogen, die Formen sicher durchmodelliert, Knie, Schultern, Ellenbogen stark betont, die Köpfe von einer großen Sicherheit. Die Engelsbilder (Fig. 516) gehören zu den schönsten Kompositionen der Zeit; liegt in dem sitzenden Christus eine Erinnerung an den thronenden Salvator in den Mosaiken der Kuppel zugrunde, mit den Ältesten der Apokalypse, die verhüllt ihre Hände aufheben? Und wir kennen hier den Meister, der dies Werk geschaffen, den Aachener Goldschmied Wibertus[110].

Fig. 516. Gravierte Platte von dem Kronleuchter Friedrichs I. im Münster zu Aachen.

[108] Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinl., Taf. XXXI, 9—9 c, Text II, S. 51. — Clemen, Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz, Kr. Krefeld u. M. Gladbach, S. 35, Taf. VI. — v. Falke, a. a. O. Taf. 23 u. 24, S. 23.

[109] Die Literatur zusammengestellt bei Faymonville i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Aachen I, S. 136 (noch nicht ausgegeben). — Vgl. bes. M. Creutz, Der Künstler und Werkmeister des Kronleuchters Friedrich Barbarossas im Münster zu Aachen: Ann. d. Histor. Ver. f. d. Niederrhein XCIV, 1913, S. 51. Die gravierten Platten hatte Fr. Bock in Aachen im J. 1860 zuerst einschwärzen und abziehen lassen; sie zeigen uns so gewissermaßen die Anfänge des deutschen Kupferstiches. Vgl. Fr. Bock, Der Kronleuchter Kaiser Friedrich Barbarossas zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Homburg, 1864.

[110] Die Stelle aus dem Nekrologium b. M. v. Aquensis, die den Namen gibt, am bequemsten bei H. Loersch und M. Rosenberg, Die Aachener Goldschmiede: Zs. d. Aachener Geschichtsvereins XV, 1893, S. 88. Wibertus . . . maximam operam et maximum laborem ad opus corone, ad tectum totius ecclesie, ad crucem deauratam in turri, ad campanas adhibuit et omnia feliciter consumpsit. War Wibert mehr Künstler oder mehr Werkmeister, Techniker? Über diese Frage vgl. Creutz a. a. O. S. 53.

Fig. 517. Deutz, St. Heribert. Detail vom Heribertschrein.

Max Creutz hat diesen Künstler Wibert in die Nähe des Meisters Fridericus aus St. Pantaleon in Köln gerückt. Er gehört stilistisch in seine Nachbarschaft, aber man muß die großen, von Otto von Falke für diese Zeit zuerst mit sicherem Blick unter den Goldschmiedarbeiten von Rhein und Maas geschaffenen Gruppen, die er dem Kölner Fridericus und dem Godefroy de Claire aus Huy zuschrieb, doch zunächst nur als Schulgruppen, mit Vorsicht als Werke desselben Ateliers, mit berechtigtem Mißtrauen als Schöpfungen derselben Persönlichkeit ansehen. Trotz der erhaltenen Zahl der Werke: wie viel größer ist die Zahl der untergegangenen zumal im heutigen Belgien und Nordfrankreich! Wie unwahrscheinlich wäre es, wenn die erhaltenen nun just Arbeiten von so wenig Händen wären! In jener mittleren Gruppe von Kölner Werken, die Falke als ältere Arbeiten des Fridericus bezeichnet hat, sind der eine Berliner Tragaltar und das Turmreliquiar in Darmstadt den Zeichnungen des Meisters Wibertus in der Tat sehr nahe verwandt, ganz ähnliche knappe Gestalten mit den scharf angezogenen Gewändern[111].

Viel archaischer erscheinen der reifen und bewußten Schönheit dieser strengen Zeichnungen gegenüber die emaillierten Prophetenbilder auf dem Heribertschrein zu Deutz, den wir jetzt mit Falke als ein Hauptwerk jener älteren Maasschule um 1155 unter dem Sammelnamen des Godefroy de Claire ansehen dürfen. Eine breite, mehr flächige Behandlung, statuarische Erscheinung ohne ausgeprägten Kontrapost im Standmotiv (Fig. 517). Während wir bei jener obengenannten Kölner Gruppe an Schwarzrheindorf denken können, würde hier viel eher noch eine Erinnerung an Knechtsteden weiterleben[112]. Wie ganz anders bestimmt, knapp und scharf umrissen stehen diesen Arbeiten

Fig. 518. Köln. Emaillierte Engelsfiguren vom Maurinusschrein in St. Maria in der Schnurgasse.

[111] v. Falke, Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Taf. 34 u. 35.

[112] Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. christl. Mittelalters i. d. Rheinlanden III, S. 8, Taf. 44. — v. Falke, a. a. O. Taf. 82—88, S. 84.

die um ein Vierteljahrhundert später geschaffenen großen monumentalen Erzengel auf dem aus St. Pantaleon in Köln stammenden Maurinusschrein entgegen! Es ist ersichtlich die Weiterbildung jenes auf dem Aachener Radleuchter, auf dem Darmstädter Kuppelreliquiar uns zuerst entgegentretenden strengen Stiles. Mit welch großartiger Würde erscheinen hier die Erzengel, von welch zwingender Macht ist die bedeutende Handbewegung des Cherubin und Seraphin (Fig. 518)[113]!

Von selbst führen diese Zeichnungen der Goldschmiedewerke zu den Treibarbeiten an denselben großen Tumben und damit auf die plastischen Denkmäler. Die frühen Apostelfiguren am Heribertschrein zeigen noch merkwürdig runde, weiche Formen, die ganz aus der noch unentwickelten Treibtechnik geboren zu sein scheinen, aber ersichtlich ist hier in der plastischen Sprache der fließende Stil viel entwickelter als in jenen steifen und hieratischen emaillierten Prophetenfiguren. Gehören diese Apostelfiguren auch der Maaswerkstatt an, sind sie in einem Kölner Atelier entstanden? Die übrigen großen Schreine Kölns sind leider sämtlich ihrer silbergetriebenen Figuren beraubt bis auf den Dreikönigenschrein — und dessen plastischer Schmuck gehört wieder einer anderen westlichen Schule an, der des Nikolas von Verdun. So fehlen uns gerade an den Kölner Arbeiten die Vergleichspunkte. Der Altaraufsatz aus St. Kastor in Koblenz, der in das Clunymuseum gekommen ist, zeigt einen vielfach den Skulpturen des Heribertschreines verwandten Stil: eine ganz ähnliche Art, die Glieder, zumal die Oberschenkel und die Knie, rund durch die angezogene Gewandung durchzumodellieren[114].

Fig. 519. Köln. Tympanon an der Cäcilienkirche.

Nur angedeutet werden kann hier die Entwicklung in der Steinplastik. Ganz augenfällig ist die Verwandtschaft mit den zuletzt genannten Treibarbeiten. Auch hier die gleiche Äußerung des Formenwillens in der Sprache des fließenden Stiles. Da ist jene Kölner Gruppe, an deren Spitze das Tympanon von St. Cäcilia steht, mit der in starrer Frontansicht gehaltenen Halbfigur der Patronin zwischen den in symmetrischer Haltung vor ihr sich neigenden Heiligen Tiburcius und Valerianus, das bald nach der Mitte des 12. Jh. entstanden sein muß[115].

Auch für ein anderes plastisches Werk in Köln gibt uns der Zusammenhang mit der baulichen Anlage einen Anhalt für die zeitliche Ansetzung auf das 3. Viertel des 12. Jh.: es ist das jetzt im Kreuzgang des Museums Wallraf-Richartz befindliche, aus der Kirche St. Pantaleon stammende schöne Tympanon,

[113] v. Falke a. a. O. S. 40, 128, Taf. 44—48, VI—XIII. Vor allem die beiden Farbentafeln X u. XI mit der Wiedergabe der Engel in Originalgröße. — H. Rahtgens in den Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, I, S. 328. Nach den Zusammenhängen der Zeichnungen an diesen Schreinen, ihren Vorbildern und Verwandten, der Entwicklung ihres Stiles ist bislang noch nie im ganzen Umfang gefragt worden. Hier würden vor allem die gleichzeitigen Bilderhandschriften zu befragen sein. Eine Arbeit, die noch zu leisten ist, und die ganz neue Gruppen und sehr wesentliche Resultate ergeben muß.

[114] Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné du mobilier français I, p. 233. — v. Falke, Schmelzarbeiten Taf. 93. — F. Michel, Der Altaraufsatz von St. Kastor: Mitteil. d. Rhein. Ver. f. Denkmalpflege u. Heimatschutz II, 1908, S. 66.

[115] Vgl. Rohault de Fleury, Les saints de la messe I, p. 121, pl. 64. — Katalog der Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1902, Nr. 25. — Clemen, Die rhein. u. westfäl. Kunst a. d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1902, S. 3. — Illustrierter Katalog v. Gipsabgüssen des Zentralgewerbevereins zu Düsseldorf, Taf. IV. — Rahtgens i. d. Kunst-

das wahrscheinlich bei dem Abbruch des Kreuzganges dorthin gelangt ist. Es zeigt den Salvator stehend zwischen Maria und Johannes, dazu zwei weitere Figuren, von denen die eine sicher ein Bischof war (St. Pantaleon und St. Bruno?). Leider fehlen überall die Köpfe. Es ist ein wesentlich entwickelterer Stil, ein schlankerer Formenkanon, schmalere Schultern, eine leichtere, weniger starre Gewandung[116]. Und endlich zeigt uns am Ende dieser Entwicklung die schlanke Figur der Stifterin Plektrudis von ihrem Grabmal in der Krypta von St. Maria im Kapitol (Fig. 520)[117] diesen zeichnerischen Stil noch weiter entwickelt, die Gestalt übermäßig in die Länge gezogen, den Parallelismus der Falten manieriert — aber immer ist es wieder der Geist des fließenden Stiles, der in dieser Figur lebt. Hier wie bei den früheren und vielleicht einer anderen Entwicklung angehörenden Skulpturen von Gustorf[118] möchten wir an ähnliche Frauengestalten in den Wandmalereien von Brauweiler denken, etwa direkt mit der königlichen Stifterin in Köln oder den drei Marien am Grabe in Gustorf die auch in ganz ähnlicher Gewandung erscheinende Witwe von Sarepta (Abb. S. 772) vergleichen.

Von Glasmalereien dieser Periode haben wir zu wenig und zu Unbedeutendes erhalten, um hier von einem ausgeprägten Stilempfinden reden zu können, das uns die Handschrift einer ganzen Schule übermittelte. Es bleiben nur übrig die beiden Fenster aus Peterslahr, die ersichtlich noch dem älteren Stil angehören, noch in einer stark gebundenen Zeichnung ausgeführt[119]. Als Vor-

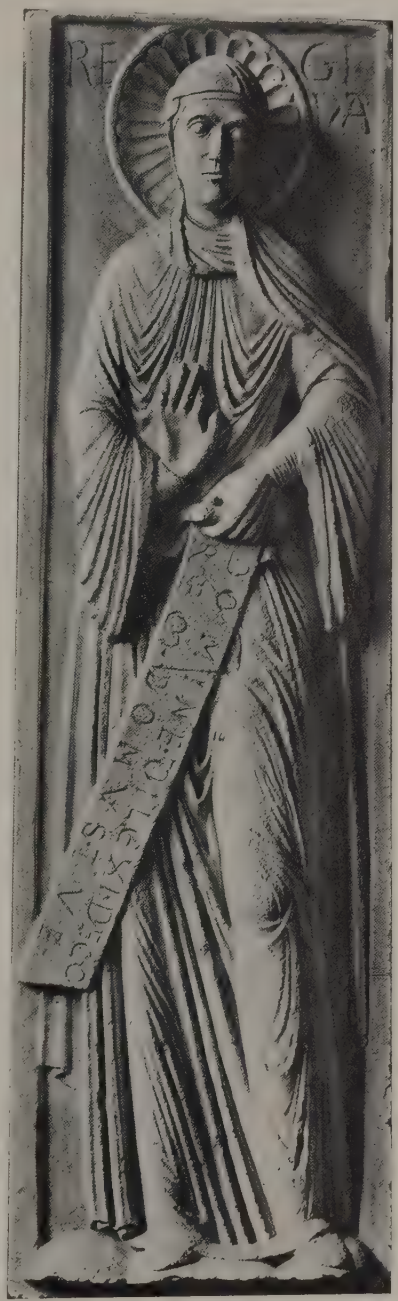


Fig. 520. Köln. St. Maria im Kapitol. Grabstein der h. Plektrudis.

denkmälern d. Stadt Köln I, II, S. 181. Das Datum dürfte sich hier aus der Baugeschichte zunächst ergeben. Das Tympanon gehört zu dem Neubau der Kirche, der bald nach der Mitte des 12. Jh. ausgeführt ist, über den wir freilich kein überliefertes Datum besitzen. Nach den ganzen Bauformen ist das Datum aber nicht sehr viel später anzusetzen. RAHTGENS weist auf die fast völlige Übereinstimmung der Konsolen und Gurtbogen der Seitenschiffgewölbe von St. Cäecilia mit denen des im 3. Viertel des 12. Jh. ausgeführten Kreuzganges der Abtei Brauweiler hin, der jedenfalls vor 1174 entstanden ist. (CLEMEN, Kunstdenkmäler d. Landkreises Köln, S. 58.)

[116] Abb. bei M. CREUTZ, Studien zur Kölner Plastik der romanischen Zeit: Zs. f. christl. Kunst XXVIII, 1915, S. 21. Für den großen Umbau der Kirche im 12. Jh. haben wir auch hier kein festes Datum (Vgl. zur Baugeschichte oben S. 459). Wir hören zwar schon 1152 von der Weihe einer Kapelle im Kreuzgang (LACOMBLET, Urkundenbuch f. d. Gesch. d. Niederrheins I, Nr. 373), aber das ist kein Datum für den Neubau der Kirche. Nach der Vergleichung der Profile gehört dieser Umbau hinter den Neubau von St. Cäcilia.

[117] Vgl. RAHTGENS i. d. Kunstdenkmälern der Stadt Köln II, 1, S. 246. JOH. KLEIN, Die Skulpturen des 13. Jh. im Dome zu Münster, Diss. Berlin 1914, S. 82, ist geneigt, vor allem mit Rücksicht auf das Ornament, die Figur erst dem Anf. d. 13. Jh., vielleicht sogar erst dem 2. Jahrzehnt, zuzuweisen. Ich glaube nicht, daß dies nötig ist.

[118] Die Skulpturen von Gustorf sämtlich veröffentlicht bei CLEMEN, Kunstdenkmäler d. Kr. Grevenbroich, S. 35, Taf. 3 u. 4. — Ders., Die rhein. u. westfäl. Kunst S. 3. — Abb. auch im Illustr. Katalog v. Gipsabgüssen d. Zentralgewerbevereins in Düsseldorf.

[119] Im Original ohne neue Restauration in das Provinzialmuseum zu Bonn übertragen. Vgl. Führer durch das Provinzialmuseum zu Bonn II, S. 45. — In Peterslahr jetzt eine getreue Kopie von H. OIDTMANN. — H. OIDTMANN, Die rhein. Glasmalereien vom 12. zum 16. Jh., Düsseldorf 1912, I, S. 69 (mit zu später Datierung). Zumal der h. Petrus zeigt deutlich den frühen Stil. HERMANN SCHMITZ, Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, I, S. 6.

gänger dieser Malereien ist das merkwürdige Glasfenster — das früheste in den Rheinlanden bekannte — aus der Kirche zu Taben a. d. Saar zu nennen, das denselben thronenden Christus in einer ganz altertümlichen schlichten Haltung zeigt, die sehr wohl mit dem Datum der Erbauung der Kirche um 1070 zusammengehen dürfte[120]. Den Schluß würde hier die Tafel mit der Kreuzigung aus dem Kunstgewerbemuseum in Berlin bilden, an die sich dann, aber als Werk eines schon nach freier bewegter Formengebung hinzielenden Stiles, die Fenster des Meisters Gerlacus in Kappenberg anschließen würden[121].

Der neue unruhige, gebrochene Stil.

Unruhig möchten wir die Sprache dieses neuen, nun auch im Rheinland im 3. Jahrzehnt des 13. Jh. herrschend auftretenden neuen Stils nennen nach seinem immanenten Formenwillen, als dem eigentlich Bestimmenden und Treibenden, der in einem ausgeprägten Gegensatz zu der weichen Gehaltenheit des fließenden zeichnerischen Stiles steht. Dieses unruhige, flackernde, sanguinische Temperament, das sich den Menschen in diesen neuen Bildwerken mitgeteilt hat, hat sich eine Ausdrucksform geschaffen in der stark bewegten, lebhaft gestikulierenden, den Affekt unterstreichenden Haltung. Was dem Stil sein äußeres Kennzeichen, seinen Zeitcharakter gibt, das ist die Neigung zu den eckig gebrochenen, die leicht fließende Linie meidenden Falten, zu den gehäuften zackigen Brüchen, den abstehenden steifen oder flatternden Zipfeln. Was hier zunächst nur Ausdrucksform und Zutat wird, das wird bei dem immer weiter schreitenden Manierismus des Stils zum eigentlich Bestimmenden des Eindrucks, als ob, um diese äußeren Kunstmittel in ihrem Glanze zu zeigen, die Figuren aufgebaut wären. Von der im Anfang, vor allem in St. Gereon, noch vorhandenen Mäßigung, der Bindung im Feierlich-Prächtigen, geht der Weg bis zu dem ausartenden wilden Barock der letzten Werke, bis dann in die verwahrloste Formensprache des Romanischen immer reicher gotische Elemente aufgenommen werden.

Die Malereien auf beiden Seiten des Tympanons im Hauptportal von St. Gereon in Köln (vgl. oben S. 533) zeigen eine noch nicht ganz klare Formengebung. Auffällig ist hier die Häufung von Gewandmassen, die zumal an dem inneren Portal in einem ganz erstaunlichen Pleonasmus uns entgegentritt. Die Halbfigur Christi hat ein scheinbar viel zu weites Gewand ganz lose um den Körper geworfen, so daß über den Schlitzärmeln die Gewandsäume in breiter Fülle erscheinen. Aber gerade hier hat auch der Restaurator wieder offenbar so viel mißverstanden (wie wären sonst die gekreuzten Bänder über der Brust Christi erklärlich?), daß man nur in bezug auf die allgemeine Erscheinung der Figuren Schlüsse machen kann. Noch ist nichts von den zipfeligen Stoffen hier vorhanden, die die übrigen Malereien im Oktogon und in der Taufkapelle aufweisen, nur eine Neigung zu breiten, bauschigen, abstehenden Gewandmassen, die den Figuren eine merkwürdige Breite geben. Jedenfalls ist der alte Stil der fließenden Linien hier ganz vergessen; aber die konsequente Stilisierung der Gewandung, wie sie der seit den dreißiger Jahren in Köln herrschende Stil zeigt, ist hier noch nicht eingetreten.

Seit dem Ende des 3. Jahrzehnts tritt uns in Köln schon völlig ausgebildet dieser neue Stil der zackigen Falten entgegen. Als sein Hauptdenkmal erscheinen die Malereien in der Kirche St. Gereon im Oktogon wie in der Taufkapelle, die beide nach 1227 entstanden sind, die in der Taufkapelle vielleicht noch um einige Jahre später.

Dieser Stil geht im höchsten Maße auf dekorative Wirkung auch im Figürlichen aus. Charakteristisch erscheint in St. Gereon schon die Abneigung des Künstlers, die durch den Architekten geschaffenen Plätze als etwas Gegebenes zu betrachten, und das Streben, diese Felder nun weiter durch eine kleinliche gemalte Zierarchitektur aufzuteilen. Das gleiche wiederholt sich prinzipiell auch in der Ausmalung der Nischen und Zwickel im Dekagon, wo die an sich nicht großen Flächen durch Bogen und Zwickelrahmungen wieder

---

[120] Jos. Liell, Altromanische Glasmalereien i. d. Pfarrkirche zu Taben: Trierisches Archiv VII, 1904, S. 29. — H. Oidtmann, a. a. O. I, S. 69. Wo befindet sich dies merkwürdige Stück, das älteste erhaltene rheinische Glasgemälde, jetzt? Es ist nach dem Tod des Pfarrers Liell nicht aufzufinden gewesen.

[121] H. Oidtmann, Glasgemälde rheinischen Ursprungs: Zs. f. christl. Kunst X, 1897, Sp. 275. — Ders., Rheinische Glasmalereien I, S. 40, Taf. II (farbig), III. — H. Schmitz a. a. O. I, S. 7. Die Berliner Tafel II, Taf. I von Oidtmann wie von v. Falke unabhängig mit dem Meister Gerlacus in Verbindung gebracht. Die beiden Tafeln aus der Sammlung Schnütgen in Köln (Krönung und Tod Mariä) schon abgeb. bei Fritz Witte, Führer durch die Sammlung Schnütgen in Köln, 1910, Taf. X, die letzte auch i. d. Rheinlanden XXI, 1911, S. 122.

verkleinert sind. Innerhalb dieser selbstauferlegten Beschränkung erscheint nun aber der Meister der Taufkapelle von St. Gereon, den wir als eine ausgesprochene Persönlichkeit fassen können, als einer der ersten Künstler seiner Zeit. Die Figuren weisen gegenüber den Gestalten in den Malereien der Schule der fließenden Linien einen wesentlich anderen Gestaltenkanon auf. Die Figuren sind kürzer, zuweilen ganz auffällig in der Mitte des Leibes verkürzt; sowohl bei den beiden Heiligen der Thebäischen Legion, zumal dem zur Rechten (Fig. 392), als auch bei dem h. Konstantin fehlt ersichtlich der wichtigste Teil des Unterkörpers. Die Kniee sitzen für die Maße der Figuren viel zu hoch. In der leichten Ausbiegung, die etwa diese beiden h. Ritter und der h. Laurentius aufweisen, klingen noch der feine Schwung und die

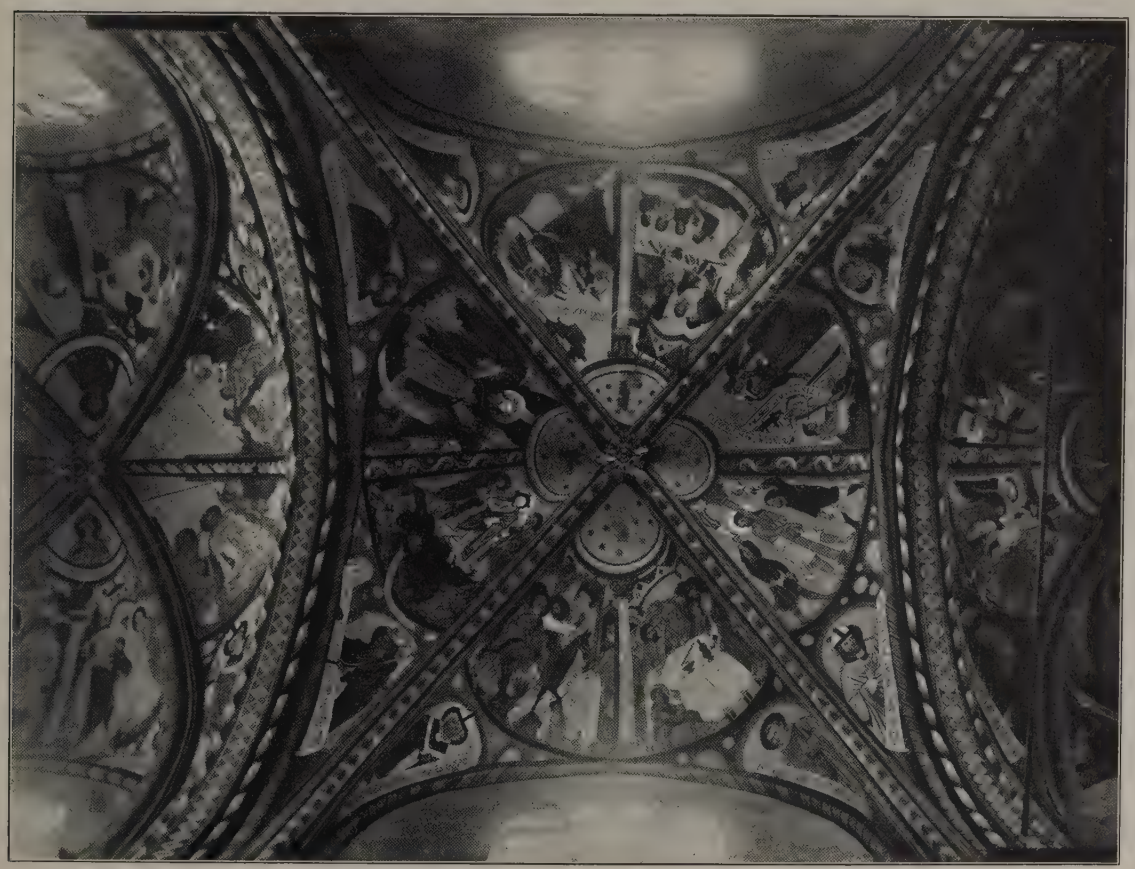


Fig. 521. Köln. St. Maria Lyskirchen. Gewölbemalerei.

Bewegtheit des Stiles der fließenden Linien nach. Bei den anderen Gestalten ist das ganz einer statuarischen Erscheinung geopfert. Und dann die Gewandung. Während bei den Gestalten auf dem Tympanon des Hauptportals der Kirche die großen Gewandmassen nur in großen, steifen Brüchen aufeinander gehäuft erscheinen, ist hier die Gewandmasse ziemlich gleichmäßig gerefft und legt sich so in kleinen eckigen spitzen Winkeln um die Glieder. Während das Bestreben jener älteren Schule des 12. Jh. darin bestand, die durch die Körperformen gegebenen Linien aufzunehmen und in den Gesamtumrissen den durch die Glieder gegebenen Schwung fortzusetzen, scheint das Bestreben des neuen Künstlers hier darin zu liegen, die fließenden Körperlinien tunlichst zu brechen und die Falten den Richtungsachsen der Glieder entgegen zu ordnen, während die am Boden schleppenden Gewänder in ganz regelmäßigen, fast ornamentalen Motiven sich aufbauschen. Über den Füßen und den unteren Säumen wiederholen sich dieselben gleichmäßigen Schnörkel. Charakteristisch sind aber weiter vor allem die merkwürdigen, scheinbar frei abstehenden, wie Wimpel und Standarten wirkenden Gewandzipfel, die in den Gewandschnitt schlechterdings

nicht aufzunehmen sind, oft ganz einfältig starr wie aus dünnem Blech hergestellt erscheinen. Auch diese Zipfel hatten etwa bei dem Meister von Schwarzrheindorf schon ein Vorbild, aber dort waren diese Gewandenden zumeist durch ein Gefühl des Kontraposts und der Ausgleichung der Massen bedingt, in ihren oberen Ausläufern weich gerundet, noch ganz entsprechend jenen freischwebenden Zipfeln in dem zeichnerischen geschwungenen Stil der karolingischen und ottonischen Zeit, vor allem in den angelsächsischen Malereien. Bei den beiden Frauengestalten in der Taufkapelle tritt dann vielleicht am stärksten schon das Gefühl einer ganz neuen Anmut auf, merkwürdige gestreckte ovale Köpfe, gerade, schlanke Oberkörper. Die Zeichnung der Haarwellen ist hier schon ganz im Sinne eines frühgotischen Formenideals gehalten. Wir dürfen hier die früheste noch schüchterne Manifestation dieses neuen Schönheitssinns erblicken, der jetzt in der Malerei zum erstenmal anklopft. Er kommt aber keineswegs sofort zur Herrschaft; zu stark lastet auf den Rheinlanden die Tradition jenes bizarren spätromanischen Manierismus, dem zunächst die folgenden Jahrzehnte gehören. Nur unter der Hülle, in der Verkleidung dieses spätromanischen Barocks, findet der neue gotische Formenkanon Aufnahme.

Fig. 522. Köln. St. Maria Lyskirchen. Die Kreuzabnahme.

Die Dekorationen des Chores von St. Severin in Köln (vgl. oben S. 561), die nach 1237 entstanden sind, würden hier anzureihen sein, — aber was ist hier noch Original? Nicht nur daß ganze Figuren vertauscht sind, auch der Stil ist, zumal in den Köpfen, bedenklich modernisiert. Nur wie durch einen Nebel hindurch erkennen wir die hier zugrunde liegende Zeichnung. Und die erweist sich deutlich als dem eckigen gebrochenen Stil zugehörig. Hier hat schon der Architekt der Neigung des Malers, gegebene große Flächen aufzuteilen, vorgearbeitet und durch seine Rippen die Koncha in fünf schmale Felder zerlegt; innerhalb dieser aber rafft sich dieser zipfelige Stil noch einmal zu großen, machtvollen Einzelfiguren auf, immerhin viel befangener gegenüber dem ursprünglichen Salvator im Hochchor von St. Gereon. Die Halbfiguren der Engel mit den ausgebreiteten Armen kehren in Gerresheim wieder in einer nur in Ruinen überlieferten stark farbigen gleichzeitigen Dekoration, wo auch die gleiche Art der Auf- und Einteilung der Koncha gegeben war.

Die Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen in Köln (vgl. oben S. 568) bringen uns eine Weiterbildung des Stiles der eckigen Falten, aber im Anschluß an die Malereien im Dekagon von St. Gereon. Zunächst auch hier die Neigung zu kleinlicher Aufteilung, fast eine Angst vor dem Zwang zu einem großen Maßstab. So weisen nur die (am stärksten restaurierten) Eckfiguren in den Zwickeln einen größeren Maßstab auf (vgl. das System Fig. 521). Um die Schlußsteine herum gruppieren sich in

jedem Joch acht Felder. Die Kleinheit des Rahmens hätte vielleicht zu einer Abkürzung der Kompositionen, zu dem Versuch, mit wenig Figuren zu operieren, veranlassen können. Der Künstler neigt aber keineswegs zu einer solchen Knappheit in der Darstellung. Er bringt auch dort, wo eine viel abgekürztere Darstellung möglich gewesen wäre, eine wunderliche Häufung. Er liebt genreartige Nebenszenen und gibt auch in der Ausmalung des Hintergrundes und des Raumes viel kleinliches Beiwerk. So bringt schon die Komposition durch die Häufung von Gestalten ziemlich viel Unruhe mit sich. Überall eine geringe Ökonomie der Regie.

Fig. 523. St. Bruno aus dem Miszellankodex aus St. Pantaleon (Düsseldorf, Staatsarchiv, A XVIII).

Die Zeichnung weist ein Ausklingen des Stiles der eckigen Falten auf (Fig. 522). Zumal die unteren Säume der Gewänder und die frei herunterhängenden oder abstehenden Gewandzipfel zeigen uns jene charakteristischen eckigen und spitzen, oft ganz unmotivierten Brüche. Dabei ist der Formenkanon aber schon ein anderer geworden. Die Gestalten zeigen ein deutliches Streben zu einer größeren Schlankheit und Bewegtheit. Zumal einzelne Figuren sind schon unmotiviert in die Länge gezogen, wie etwa die liegende Gestalt der Maria in der Geburtsszene. Dieser Neigung zu schlankeren Formen entsprechend ist oft der obere Körper ganz frei durch die Gewandung durchmodelliert, wie vor allem bei den Gestalten der vier Kardinaltugenden in den Spitzen der Gewölbefelder in dem einen Felde oder wieder bei der Figur der Maria in der Geburtsszene (Abb. S. 577) und der Verkündigungsszene. Es herrscht auch nicht jenes kleinliche Aufreffen und Anziehen der Falten, aber oft in noch höherem Maße der sperrige Faltenwurf.

Sichtlich gehört dann die Malerei in der Pfarrkirche zu Linz (vgl. oben S. 607) zu diesem Kreis. Sie ist aber durch den Restaurator, zumal in den großen Einzelgestalten, so stark verändert, daß man nur mit einiger Befangenheit eine strenge Stilanalyse versuchen möchte. Vor allem auch die Figur des

Phot. Haseloff.

Fig. 524. Die Erzväter aus der Brüsseler Handschrift der Chron. regia (Bibl. royale, Ms. 467)

h. Jakobus d. Ä. erscheint stark modernisiert. Weniger berührt scheinen die kleinen lebhaft bewegten Pilgergestalten auf dem Bilde zu sein (Abb. S. 609 u. 610) und ebenso die großen, halb schreitenden, halb knienden Engelsgestalten zur Seite der weltlichen Heiligen. Ergeben sich diese Darstellungen wie die Fortbildung der rauchfaßschwingenden Engel in den Zwickeln des Dekagons von St. Gereon, so sind doch die Gestalten selbst in ihrem Formenkanon wesentlich schlanker als die Figuren des Meisters von St. Gereon. Sie berühren sich vielmehr mit den Figuren von St. Maria Lyskirchen. Zumal die Figürchen der Jungfrauen der h. Ursula scheinen in ihren fließenden, weichen Formen schon durchaus jenem entwickelten Stil anzugehören. Die Pilger gehören zu den besten und ausdrucksvollsten bewegten Figuren, die uns die Monumentalmalerei im Westen im 13. Jh. überliefert hat. Es ist ein wundervolles Stück lebendiger Sittenbildmalerei, das dieser romanische Brueghel uns hier bietet. Doppelt beklagenswert ist es, daß wir es nur in einem Palimpsest besitzen. Wenn wir die Malereien in St. Maria Lyskirchen gegen 1250 ansetzen, so würde der Zyklus von Linz etwa in das Jahrzehnt von 1240—50 zu verlegen sein, als den großen Einzelfiguren in St. Gereon in manchem noch stärker verwandt (immer unter der Voraussetzung, daß die Quelle darin eine noch leidlich reine ist), im übrigen aber zu der Gruppe jener späteren Kölner Übergangswerke gehörig. Daß das Stift Gerresheim Patron der Pfarrkirche zu Linz war, würde die Berufung eines kölnischen Meisters (denn Gerresheim gehörte damals zu der Einflußsphäre von Köln) nur verständlich machen.

Gibt es zu den rheinischen Monumentalmalereien dieser Epoche, von dem fließenden Stil zu dem eckig gebrochenen Stil hin Parallelen in der gleichzeitigen rheinischen Buchmalerei? Wir sind hier in der Lage, auf eine ganze Reihe von Handschriften hinzuweisen, die ersichtlich uns den gleichen Stil zeigen. Den Übergang zu dieser Gruppe bilden zwei Handschriften der Chronica regia[122] in Düsseldorf und Wolfenbüttel, die beide aus St. Pantaleon in Köln stammen, die erste der Miszellankodex im Staatsarchiv Düsseldorf A XVIII[123], die zweite in der Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel (Ms. Aug. 74,3[124]). Diese Königschronik ist in Köln entstanden, und jene beiden naheverwandten Handschriften stammen aus St. Pantaleon, wir haben hier sichere Proben der Kölner Handschriftenmalerei um 1240. Es ist die Stufe unmittelbar vor dem Auftreten jenes ganz scharf eckig gebrochenen Stiles. Charakteristisch ist in der Düsseldorfer Handschrift das große Bild des h. Bruno mit dem Modell von St. Pantaleon (?) (Fig. 523), der in roter Kasel, violettbrauner Dalmatika, blauer Alba vor goldenem Grunde erscheint, zu seinen Füßen der Herzog Kuno als der Stammvater des Geschlechtes, um ihn die Herrscher aus dem sächsischen Kaiserhause. Beide Handschriften enthalten die großen Stammbaumdarstellungen und einzelne Illustrationen

---

122 Die Chronica, herausgegeben von Karl Pertz i. d. Mon. Germ. SS. XVII, p. 723. Vgl. dort in der Einleitung über die Hsn. Auch die älteste Hs., der Cod. Ashburnham saec. XIII, stammt aus dem Rheinland, aus dem Kloster Steinfeld i. d. Eifel (Höhlbaum i. d. Mitteil. a. d. Stadtarchiv zu Köln VII, S. 111). Neu herausgegeben als Chronica regia Coloniensis cum contin. rec. G. Waitz, Hanau 1880. Vgl. Wattenbach, Schriftquellen [5] II, S. 403.

123 Über die Düsseldorfer Hs., die außer der Chronik das Leben des h. Bruno enthält, vgl. Lacomblets Archiv f. d. Gesch. d. Niederrheins VII, S. 148. — Lamprecht, Initialornamentik S. 31, Nr. 116. — Katalog d. Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904, S. 182, Nr. 538.

124 Über d. Wolfenbütteler Hs. vgl. Altes Archiv d. Ges. f. ältere deutsche Geschichtskunde VI, S. 39; VII, S. 638.

zu der Geschichte des Altertums. Die Figuren auch hier noch in langen, fließenden Linien, die sich nur im Schoß und über den Füßen schon in symmetrischen Falten kräuseln.

Den Gegensatz und den Fortschritt zeigt nun das Hauptexemplar der Chronica regia in der Bibliothèque Royale in Brüssel (Ms. 467). Die Handschrift stammt aus Aachen[125]. Das weist auch wieder auf den Weg nach Köln. Das Doppelbild der beiden thronenden Urväter, Adam und Seth (Fig. 524), verglichen mit der gleichen Darstellung aus der Wolfenbütteler Handschrift zeigt den Fortschritt der Stilentwicklung. Die fließenden Umrißlinien sind überall durch eckige und gereffte Falten überschnitten. Es ist, als ob der Künstler sich fast scheute, eine gerade Linie durchzuziehen. Nicht mehr in leichtem und weichem Gekräusel, sondern in scharfen und eckigen Brüchen legt sich die Gewandung über die Füße. Die weißen Lichter auf den Gewand- und Mantelsäumen sollen ausdrücklich noch den Blick auf dies ganz capriciöse Spiel hinziehen. Jede Bewegung ist um ein klein wenig manierierter und weicher geworden gegenüber dem Vorbild. Vor allem aber geben die großen Einzelgestalten der Herrscherfiguren (Fig. 525) eine unmittelbare Parallele zu dem h. Konstantinus und den beiden ritterlichen Heiligen aus der Thebäischen Legion in der Taufkapelle von St. Gereon. Dieselbe Zeichnung des Mantels, dieselben Brüche der Falten, eine ganz verwandte gespreizte Haltung der Arme und ein ähnlicher Kopftypus. Es gehört dann hierher eine große zweispaltige Bibelhandschrift in der Königlichen Bibliothek zu Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 379). Die Handschrift ist mit einer Fülle von kleinen Illustrationen bedeckt, wenige Figuren im engen Rahmen zusammengedrängt. Die Figuren in der Anlage schlank, aber wie die Ritter in der Taufkapelle in St. Gereon in der Mitte des Leibes immer etwas verkürzt (Fig. 526). In der Gewandung kämpft noch ein Streben zu dem Schwung der Umrißlinie mit dem manierierten Stil der eckig gebrochenen und am Boden aufgebauschten Mäntel. So gibt diese Handschrift eine sehr reizvolle Abart dieses Stiles[126].

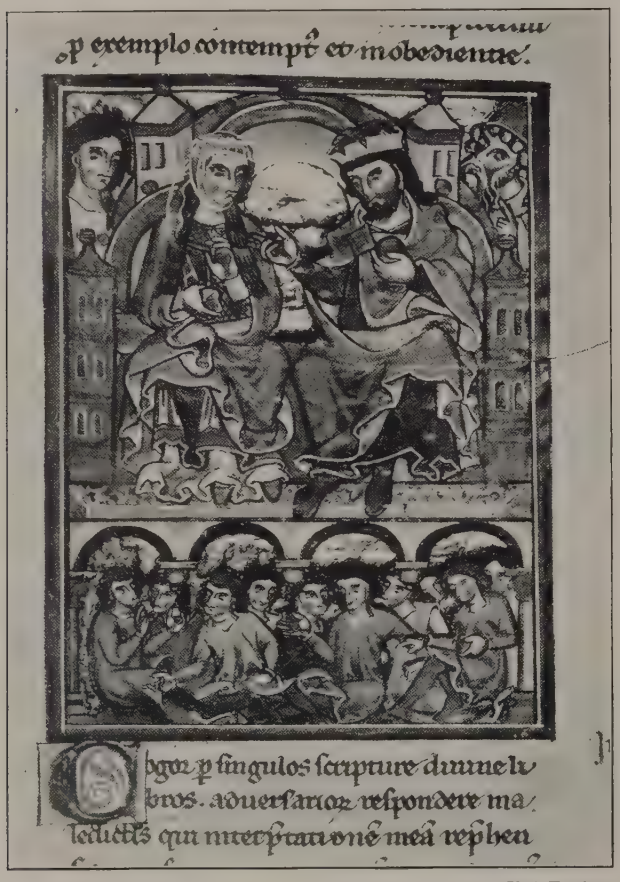
Und endlich möchte man hier auch noch anreihen als nahe verwandt, wenn wohl auch nicht dem

Fig. 525. Königsfiguren aus der Brüsseler Handschrift der Chronica regia. Phot. Haseloff.

[125] Vgl. über die Hs. PERTZ i. d. Mon. Germ. SS. XVII, p. 723. HASELOFF bei MICHEL II, 1, p. 363, charakterisiert den Kodex: Le style a les mêmes surcharges et la même agitation qu'en Saxe, mais il n'est pas aussi anguleux et saccadé; il a plutôt une grandeur et un élan qui conviennent fort bien aux portraits d'empereur. Vgl. auch HASELOFF, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 348. Probe i. Bull. de l'académie des sciences et belles-lettres de Bruxelles IX, 1842, I^re partie, p. 45, pl.

[126] Eine Probe gibt HASELOFF bei MICHEL II, 1, p. 362.

Kölner Atelier unmittelbar angehörig, eine der schönsten und glänzendsten Handschriften dieses gebrochenen Stiles, das aus Mainz stammende Evangelienbuch der Bibliothek zu Aschaffenburg (Ms. 3)[127]. Es ist hier in den breiten, von üppigen Locken umgebenen Köpfen noch ein neues Element in die Schule hineingekommen. Aber etwa die Darstellung der Kreuzabnahme auf dem abgebildeten Blatt (Fig. 527) zeigt doch deutliche Verwandtschaft mit der gleichen Darstellung aus St. Maria Lyskirchen (oben S. 792, Fig. 522), und in der Kreuzigung finden wir wie in der Taufkapelle von St. Kunibert die gleiche Mischung manierierter spätromanischer Elemente. Zwei Urkundenmalereien möchte man hier anfügen, die beide in Köln entstanden sind und uns zeigen, daß hier neben dem unruhig gebrochenen Stil auch noch eine weichere Form lebendig ist. Dieser gehört die Urkunde der Lupusbruderschaft von Köln v. J. 1246 an (Düsseldorf, Staatsarchiv) mit der Darstellung des h. Kunibertus, vor dem der Capellarius kniet (Fig. 528). Dagegen ist das Bild der Anbetung der drei Könige am Kopf eines Schatzverzeichnisses der Dreikönigebruderschaft in Köln (Hannover, Kaestnermuseum) eines der am meisten charakteristischen Denkmäler der kölnischen Malerei des gebrochenen Stiles um 1250 (Fig. 529), bezeichnend in der formalen Durchbildung wie in dem starken Temperament, das diese Gestalten trägt.



Phot. Haseloff.

Fig. 526. Miniatur aus der Bibelhandschrift in Berlin (Ms. theol. lat. Fol. 379).

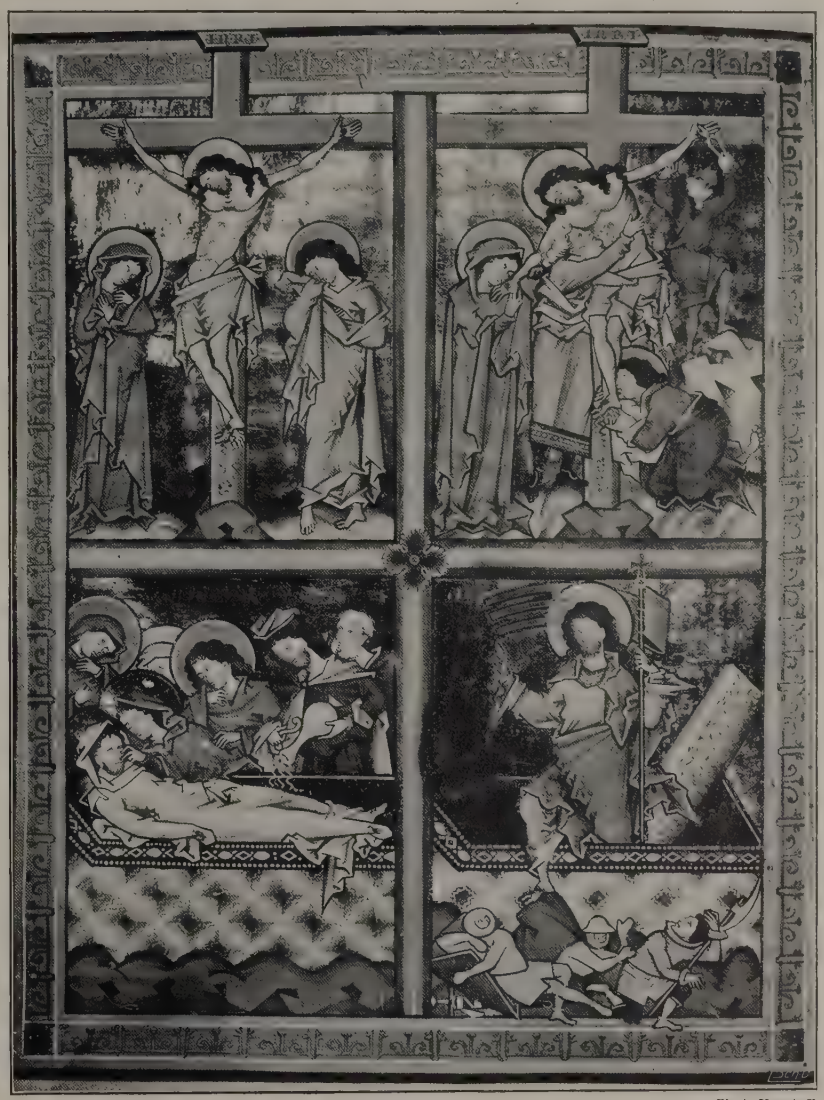
Bei der Frage nach den nächsten Verwandten an Denkmälern dieses reichen, verwickelten Stiles aus dem Gebiet der Monumentalmalerei richtet sich unser Blick zunächst auf Westfalen. Hier tritt uns allein, soweit wir zu sehen vermögen, in der Nachbarschaft eine geschaffene Entwicklung, eine klar erkennbare Schule entgegen. Ihr Mittelpunkt ist für uns Soest, das noch aus zwei verschiedenen Zeitabschnitten wichtige Denkmäler der Wandmalerei bewahrt hat. Von den um 1166 anzusetzenden Malereien im Chor von St. Patroklus war schon oben als einer direkten Parallele zu der Ausschmückung des Hochchors von St. Gereon die Rede, ebenso von der gegen Ende des 12. Jh. um 1190 erfolgten weiteren Ausmalung als einer Parallele zu Essen (S. 775, 777).

Der neue, eckig gebrochene Stil hat hier in Soest ein geschlossenes Gesamtdenkmal geschaffen, das uns für den Verlust der Dekoration von St. Gereon (von der doch nur Fragmente erhalten sind) entschädigen muß: die Ausmalung der Kirche St. Maria zur Höhe[128]. Ein sehr lebendiges dekoratives System

[127] Vgl. oben S. 310, Abb. 225, und die Literatur Anm. 135. Gute Probe auch bei Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte I, S. 251. Martin und Bonifacius weisen auf Mainz als Entstehungsort — nicht auch vielleicht die zahlreichen Dialektformen? Gehört an den Mittelrhein auch der reichillustrierte Psalter (Cod. lat. 8713) der Staatsbibliothek zu München? — Die wilden spitzen Zipfel erinnern an das Evangeliar von Aschaffenburg. Liegt in dem Aschaffenburger Evangeliar oberrheinischer, französischer Einfluß vor? Hängt der berühmte Psalter von Bonmont in der Bibliothek zu Besançon (Ms. 54) damit zusammen (man möchte hier bei manchen Figuren selbst an Nideggen denken), oder ist das nur der Zeitcharakter, was uns eine Verwandtschaft deucht, und ist der Psalter eine burgundische Arbeit? Das sind noch ungelöste Fragen. Über den Psalter von Bonmont vgl. Jules Gauthier im Bulletin archéologique 1894, p. 121.

[128] Über die Wandmalereien der Höhnekirche vgl. Sümmermann, Die Wandmalereien in der Kirche Maria zur Höhe in Soest: Jahresbericht d. Westfäl. Provinzialvereins f. Kunst u. Wissenschaft XIV, 1886, S. XXXIV. — Über die Auf-

in Grau und Rot mit jenen dünnen, einfachen, unmodellierten Bäumchen, wie sie auch in anderen westfälischen Kirchen sich finden, hält das architektonische Gerüst zusammen. Der rechteckige Chorraum und die Heiliggrabnische im nördlichen Seitenschiff gehören der älteren Bemalung an, die ich zwischen 1220 und 1230 ansetzen möchte. Neben der Ausmalung des Chores der Neuwerkkirche in Goslar, des Braunschweiger Domes (an die Liebfrauenkirche in Halberstadt, die als dritte zu nennen sein würde, bewahren wir nur noch die Erinnerung) ist der Chor der Höhnekirche das großartigste Werk der spätromanischen Dekoration im mittleren Nordwestdeutschland. Welch unvergeßlicher Eindruck: die Theotokos zwischen den beiden Johannes, umgeben von dem feierlichen Chorus der sechzehn reichgeschmückten Engel, die ihre Flügelpaare gleichsam präsentierend erheben, die Brustbilder der zehn Propheten von Ranken umgeben — in den Eckzwickeln die vier alttestamentlichen Vorahnungen, dazu noch zwei alttestamentliche und zwei neutestamentliche Darstellungen an der Rückwand — welch bedeutender Zyklus! Auch diese Gemälde sind sämtlich restauriert, und zwar deckend übermalt, obwohl ihr Zustand das Ausretouchieren sehr wohl gestattet hätte (vgl. die Aufnahme vor der Restauration Fig. 530). Die Wiederherstellung durch Quensen im J. 1889 (man vergleiche den Daniel in der Löwengrube Fig. 531



Phot. Haseloff.

Fig. 527. Miniatur aus dem Mainzer Evangeliar in der Bibliothek zu Aschaffenburg (Ms. 3).

deckung NORDHOFF i. d. Bonner Jahrbüchern LXVII, 1879, S. 114. — Zentralblatt d. Bauverwaltung IV, S. 133. — Korrespondenzblatt d. Westdeutschen Zs. III, S. 74. — KARL JOSEPHSON, Die Kirche Maria zur Höhe und ihre mittelalterlichen Malereien, Soest 1905. — Ders., Ein Besuch in Soest, insonderheit d. Kirche Maria zur Höhe (mit guten Ill.): Christliches Kunstblatt XLVII, 1905, S. 205. — Dazu Besprechung von H. SCHMITZ i. d. Monatsheften f. kunstwissenschaftl. Literatur I, 1905, H. 11. — HERMANN SCHMITZ, Die mittelalterliche Malerei in Soest, S. 70. — BORRMANN, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalerei in Deutschland, Bl. 2—7, 17—20, 25. — LUDORFF, Bau- u. Kunstdenkmäler i. Westfalen, Kreis Soest, Taf. 86—89. — E. MICHAEL, Kulturzustände des deutschen Volkes i. 13. Jh. S. 344. — N. H. J. WESTLAKE, An elementary history of design in Mural Painting II, p. 137.

mit der gleichen unrestaurierten Darstellung Fig. 530) hat das Leichte, Bewegte diesen Bildern genommen, auch der Farbe die Durchsichtigkeit, das Weich-Malerische. Doch zeigt auch die heutige Gestalt der Bilder deutlich ihre Zugehörigkeit zu jener rheinischen Gruppe des eckig gebrochenen Stiles. Den Daniel möchten wir neben die thebäischen Ritter in der Taufkapelle von St. Gereon stellen. Und deutlicher noch zeigt die ausdrucksvolle Gruppe Christi und der Maria am Ostermorgen in der Heiliggrabnische (Fig. 532) die Technik der Kölner Malereien, die spitz und gespreizt abstehenden Mantelzipfel, die scharfe Umränderung, die harten, hellen Lichter auf den Falten und den Flächen.

Das Nebenchörchen von Maria zur Höhe mit der Krönung Maria in der Koncha, der Legende der h. Katharina auf den unteren Wandflächen erinnert an die Ausmalung des Nebenchörchens im nördlichen Querschiff von St. Kunibert in Köln — hier wie dort der gleiche gedrängte Erzählungsstil. Darf man unter dem Schleier der doppelten Restauration in Linz Verwandte der hh. Katharina und Magdalena in der Koncha sehen? Und endlich das dritte Werk, die Ausmalung der Nikolaikapelle zu Soest, die erst nach der Mitte des Jh. entstanden ist[129], bringt zumal in den Einzelgestalten der großen Medaillons eine merkwürdige Weiterbildung des Stiles — um das Rund wirklich zu füllen, haben neben den Spruchbändern die Gewandzipfel helfen müssen, die hier in großartiger Freiheit der Erscheinung den Figuren Breite

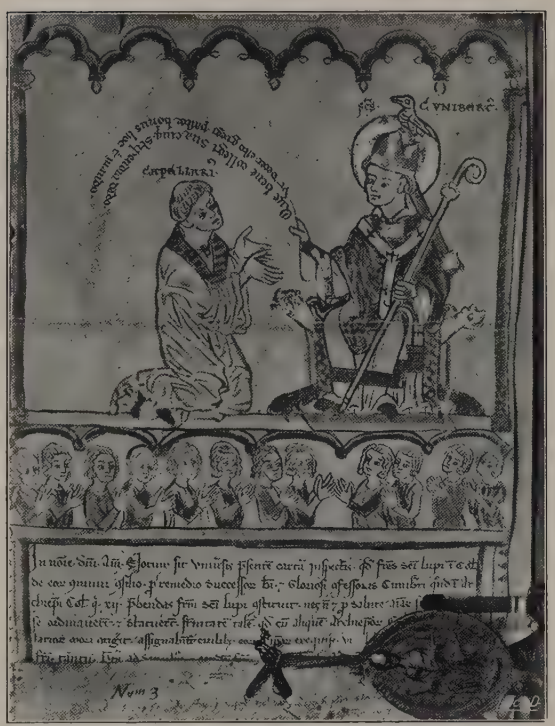


Fig. 528. Titelkopf der Urkunde der Kölner Lupusbruderschaft v. J. 1246 (Düsseldorf, Staatsarchiv).

Fig. 529. Kopf des Schatzverzeichnisses der Kölner Dreikönigebruderschaft (Hannover, Kaestnermuseum).

[129] Die Wandmalereien in der Nikolaikirche zu Soest: Baudris Organ f. kirchliche Kunst XIII, S. 88; XIV, S. 115, 130, 142. — J. Kaiser, Die Soester Patroklikirche und Nikolaikapelle S. 44—56. — Hotho, Gesch. d. christl. Malerei S. 175. — Guhl u. Caspar, Denkmäler d. Kunst IV, Taf. CXVIA, 10, 11. — Foerster, Denkmale der Malerei V, Bl. 9. — H. Schmitz, Malerei in Soest. S. 87. — Ludorff, Kreis Soest, Taf. 66.

und Fülle geben. Wir möchten hier eine Parallele zu St. Maria Lyskirchen sehen — und doch ist es ein ganz anderer Meister, noch viel mehr im Banne des Romanischen, viel weniger ergriffen (oder angekränkelt?) von dem neuen gotischen Formideal, viel stärker byzantinisierend. Denn das ist es, was dieser Schule von Soest ihren Charakter gibt: das stark byzantinische Element darin[130]. Das ließ das Französische nicht aufkommen. Das Französische, das sich in die rheinische Malerei eingeschlichen hatte, drängte umgekehrt das Byzantinische rascher zurück. Methler bringt dann eine Weiterbildung der Dekoration aus St. Patroklus von Soest, eine Übersetzung in den unruhigen, zackigen Stil, in den Einzelfiguren eine sehr merkwürdige westfälische Parallele zu den großen Heiligenfiguren aus der Taufkapelle von St. Gereon (Fig. 533 u. 535). Man stelle hier etwa den h. Laurentius aus St. Gereon neben die Einzelfiguren der Heiligen in Methler. Es ist eine in vielem verwandte Art des Stehens, des Fassens der Typen. Vor allem ist die technische Gewandbehandlung die gleiche: bei beiden dieselben spitzen, hart aufgesetzten Lichter. Auch derselbe Geist der Ängstlichkeit vor der breiten Fläche, deshalb die aufgemalte Architektur, die kleinliche Aufteilung. Im Ornamentalen dann doch wieder etwas ganz Abweichendes. Mit Recht hat Herrmann Schmitz in seiner temperamentvollen Charakteristik der Soester Malerei bei dem Chor der Höhnekirche an Erlebnisse in Venedig, Ravenna, in Süditalien erinnert. Die englische Heerschar in den kostbaren, goldstrotzenden Gewändern erinnert direkt an südliche Vorbilder, nicht nur die Panagia, und auch in den Einzeldarstellungen, in der Tracht Daniels etwa, ist allerlei sichtlich Orientalisches.

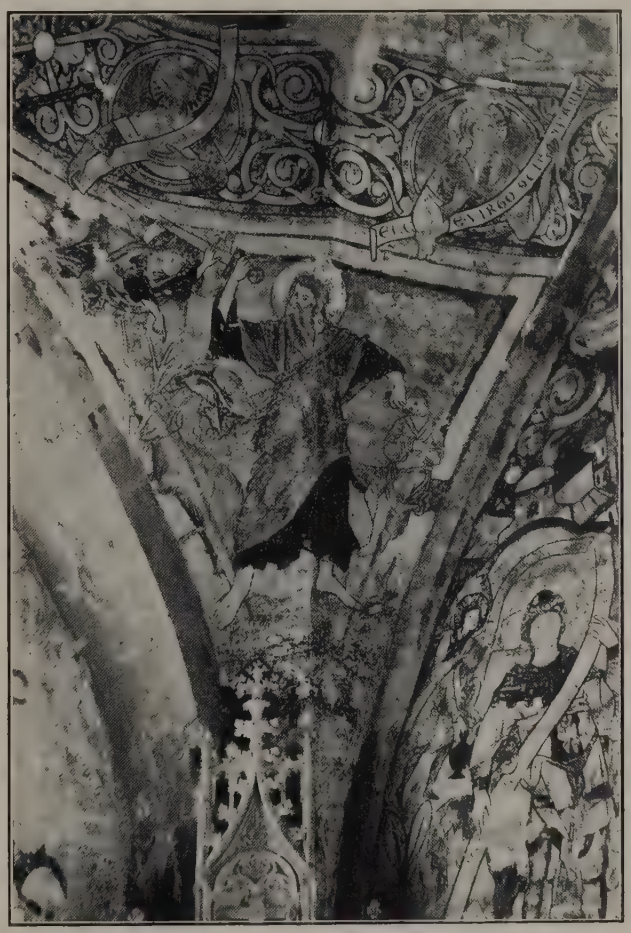


Fig. 530. Soest, St. Maria zur Höhe. Isaaks Opfer und Daniel vor der Restauration.

Wir haben von einer Schule von Soest gesprochen. Ist es wirklich eine Schule? Und wie steht sie zu Köln? Führend, geführt? Es scheint mir kein Zweifel zu sein, daß es sich hier wirklich um eine Schule handelt — nicht nur um einen Ableger. Ob der Sitz in Soest war? Vielleicht — warum nicht? Idensen, Münster, Soest, Methler, Lippstadt, Weslarn, Lügde, das sind zu viel verwandte Monumente, die doch einen inneren Zusammenhang zeigen. Und dazu kommen hier noch die ersten Tafelbilder, die frühesten, die uns der Norden bewahrt hat, in Münster und Berlin. Die Übertragung der byzantinischen gemalten Tafeln nach dem Norden scheint am leichtesten und ungezwungensten die starke Byzantinisierung der ganzen mitteldeutschen Malerei in dieser Zeit zu erklären. So wie im 13. und 14. Jh. Oberitalien, so wie noch im 18. und 19. Jh. der ganze christliche Balkan mit griechischen Tafelbildern versorgt wurden, die für einen Massenexport hergestellt wurden, darf man sich vielleicht annähernd auch die mitteldeutschen

[130] Vgl. Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule S. 121: „Hier herrscht der höchste byzantinische Einfluß". Vgl. auch S. 147, 216, 345, S. 348: „Nach alldem können wir mit einiger Bestimmtheit den Mittelpunkt des byzantinischen Einflusses und des stilistischen Umschwungs in Westfalen sehen."

und süddeutschen Kunststädte und Kirchenschätze mit nicht wenigen solcher griechischen Tafeln gefüllt denken, die auf dem Handelswege über Venedig kamen, als leichte und billige Ware von den wandernden Heeren, Beamten, Gesandten der Hohenstaufen mitgeführt werden konnten. Ist es dann verwunderlich, daß gerade in den Tafelmalereien die byzantinische Note am lautesten und am reinsten spricht? Man braucht nur an den Kreuzigungsaltaraufsatz, an das Dreieinigkeitsaltarbild erinnern, die beide aus der Wiesenkirche nach Berlin gekommen sind[131]. Ist der erste wirklich ein nordisches Werk, nicht vielmehr eben eine Kopie einer solchen nach dem Norden gekommenen originalen griechisch-byzantinischen Arbeit?

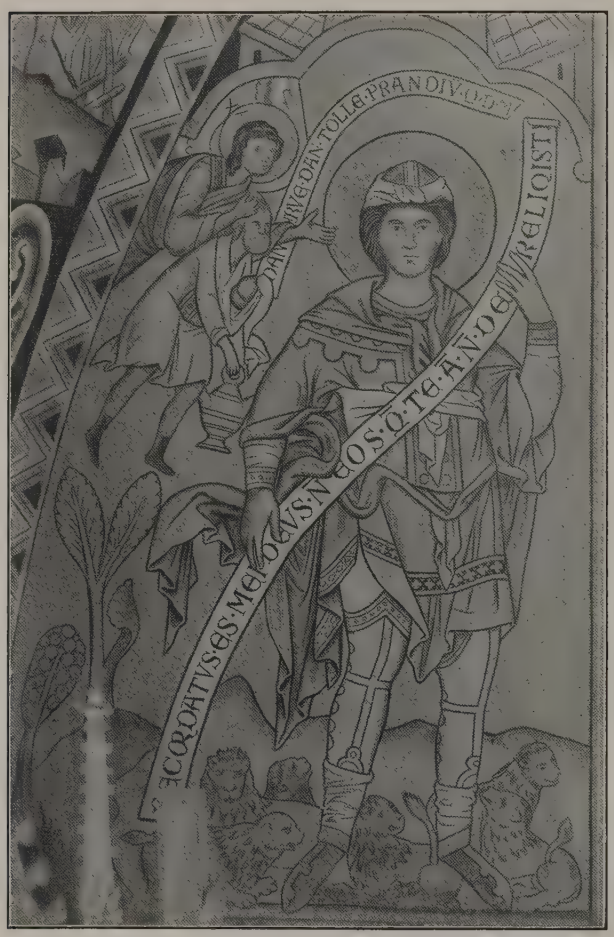


Fig. 531. Soest, St. Maria zur Höhe. Daniel nach der Restauration.

Nirgendwo ist der spitzzipfelige Stil in einer Drapierung reicher, konsequenter, kunstvoller verwendet als bei den Figuren jenes zweiten Altarvorsatzes. Und dazu haben wir noch einen Verwandten jenes westfälischen Bildes in der Sammlung Carrand im Florentiner Bargello (Fig. 536)[132]. Auf Goldgrunde thront hier auf einem violetten Purpurkissen die Mutter Gottes, sicher eine deutsche Arbeit. Die weißen Lichter auf dem grünen Untergewand, die goldenen Lichter auf dem roten Mantel zeigen ganz die aus dem Norden von Köln, Soest, Goslar bekannte, aber aus dem Süden stammende Technik — in der Häufung der Falten eine noch mehr verzipfelte, noch stärker manierierte Leistung dieses westfälischen krausen Spätromanismus. Daß aber Soest der Mittelpunkt der mittelsächsisch-westfälischen Wandmalerei gewesen, ist durch nichts begründet; es dürfte seinen Einfluß doch nicht über Westfalen ausgestreckt haben — und für Goslar, Halberstadt, Braunschweig, Hildesheim muß man sich ein anderes Zentrum denken, wobei natürlich Hildesheim am nächsten liegt, das in der Decke der Michaelskirche gezeigt hat, welche Ausdrucksmöglichkeiten monumentaler und dekorativer Art in diesem Stil liegen. Im Paulusmuseum zu

[131] Die beiden Altartafeln mit der frühesten in Münster (Antependium aus dem Stift St. Walpurgis in Soest) veröffentlicht in Farbendruck von Cl. Heereman von Zuydtwyck, Die älteste Tafelmalerei Westfalens, Münster 1882. — Vgl. dazu Dobbert i. d. Göttingischen Gelehrten Anzeigen 1890, S. 881. — Eingehende Kritik bei H. Schmitz, Mittelalterl. Malerei in Soest, S. 32, 75, 90 mit Tafeln. Von dem zweiten Antependium zwei Rundfelder in Originalgröße i. d. Reiseskizzen d. Niedersächsischen Bauhütte, Hannover 1864, Klapptafel 22 u. 22a. Im Schatz der ehemal. Abteikirche zu Burtscheid ist eine byzantinische Tafel mit dem h. Nikolaus erhalten (abgeb. bei Fr. Bock, Reliquienschätze zu Burtscheid u. Kornelimünster, S. 16), der Legende nach (Caesar Heisterbac., Dialog VIII, c. 76) eine Stiftung des St. Gregorius, des griechischen Königssohnes, eine andere mit der Madonna in der Haltung der Deësis im Schatz zu Gräfrath (abgeb. bei Clemen, Kunstdenkmäler d. Rheinprovinz III, II, Kreis Solingen, S. 98) — sie zeigen uns den Weg für die Übertragung dieser Typen. Für die Übereinstimmung der stilistischen Sprache in den Wand- und Tafelmalereien einer Zeit sei hier noch einmal auf die Antependien von Vich (Antonio Muñoz, Pittura Romanica Catalana. I paliotti dipinti dei musei di Vich e di Barcelona: Institut d' Estudis Catalans. Anuari 1907) und etwa auf die Wandmalereien von S. Miquel de la Seu (Les pintures murals Catalanes, fasc. II) hingewiesen.

[132] Das Bild a. d. Sammlung Carrand schon abgebildet i. Archivio storico dell' arte II, p. 215. — G. Sangiorgi, Collection Carrand au Bargello, Rom 1895, pl. I. — Lichatchef, Iconographie de la Madonna, Petersburg 1911, p. 150.

Fig. 532. Soest, St. Maria zur Höhe Christus als Gärtner.

Worms[133] befinden sich die aus der Taufkapelle des Domes stammenden zwei Flügel mit den Figuren von Petrus und Paulus auf der einen, von Stephanus und einem h. Bischof auf der anderen Tafel. Auf einem ursprünglich ganz vergoldeten Grund in einer gestrichelten Temperatechnik mit spitzen weißen Lichtern die Figuren, bei denen allerlei dekorative Teile plastisch gegeben sind. Die eckigen, unruhigen Falten, zumal am Gewandsaum, mit den freiabstehenden Spitzen, erinnern an das Aschaffenburger Evangeliar. Wir haben nichts Westfälisches, nichts Niederrheinisches hier — ist das mittelrheinische oder oberrheinische Schule?

Die Versuchung liegt nahe, angesichts der äußeren Ähnlichkeiten in der Formensprache an direkte Verwandtschaft, Schulzusammengehörigkeit zu denken. Eine Durchmusterung der ganzen nord- und mitteldeutschen Malereien der Epoche zeigt aber, daß es sich zunächst um einen Z e i t s t i l handelt. Diese bewegte Zeichnung mit den vielen Byzantinismen, mit den eckig gebrochenen, gerefften Falten, den verzipfelten, zerflatternden Gewändern geht durch die ganze erste Hälfte des 13. Jh. durch. Artur Haseloff hatte sie zuerst vor 18 Jahren für das thüringisch-sächsische Gebiet in den Buchmalereien festgestellt[134]. Aber dieser

Fig. 533. Thronender Christus aus der Pfarrkirche zu Methler.

[133] Probe i. d. Kunstdenkmälern d. Großherzogtums Hessen, Kreis Worms (ba. v. E. Wörner), Taf. zu S. 287.

[134] Artur Haseloff, Eine sächsisch-thüringische Malerschule S. 216, 343. — Ders. bei Doering u. Voss, Meisterwerke der Kunst in Sachsen und Thüringen, S. 95, 101. — Vgl. auch Haseloffs Äußerungen in der Kunstgesch. Gesellschaft zu Berlin (Sitzungsberichte VI, S. 40) über den Stilwandel in der sächsischen Kunst. Hier sind auch zu beachten die Bemerkungen von F. Rintelen, Zur jüngsten Literatur über die italische Malerei im Trecento: Kunst-

Stil findet sich mit leichten Abwandlungen in Niedersachsen und Westfalen, am Niederrhein, am Mittelrhein und im Maingebiet, in Süddeutschland und am Oberrhein, noch stärker akzentuiert in den österreichischen Alpenländern. In der Buchmalerei sind Schulen, Gruppen, Ateliers mit ziemlicher Sicherheit zu formen, selbst die gleichen Hände glauben wir bisweilen zu erkennen. Sehr viel schwieriger ist dies auf dem Gebiet der Wandmalerei und der verwandten Glasmalerei, zumal angesichts der Verwischung der originalen Handschrift bei den meisten monumentalen Dekorationen. Wer von einer Schule ausgeht, wird immer geneigt sein, für sie die benachbarten Leistungen in Anspruch zu nehmen. Für die Wandmalerei möchte man zunächst die gleichmäßige Durchforschung des ganzen Gebietes unter gleichen Gesichts-

Fig. 534. Köln, St. Gereon. St. Laurentius aus der Taufkapelle.

Fig. 535. Methler. Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche.

punkten und die Veröffentlichung des gesamten Materials abwarten, wie sie jetzt in den vom deutschen Verein für Kunstwissenschaft herausgegebenen Denkmälern der deutschen Kunst bevorsteht.

Woher stammt dieser entscheidende Wandel in der künstlerischen Sprache der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts? Wir dürfen gleich hinzufügen: und der deutschen Plastik. Gegenüber der sächsischen Skulptur hat Adolf Goldschmidt vor 13 Jahren den Nachweis geführt, wie hier im einzelnen (freilich nur im einzelnen), vor allem in den Bewegungsmotiven und der Führung und Gruppierung der Falten, byzantinische Vorbilder nachwirken[135]. Man möchte besonders an Werke der Kleinkunst,

geschichtliche Anzeigen 1906, Nr. 2. Dazu O. Wulff i. Repertor. f. Kunstwiss. 1906, S. 470.

[135] Adolf Goldschmidt, Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stile, Berlin 1902. SA. a. d. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Dazu Haseloff i. d. deutschen Literaturzeitung 1904, Sp. 2120. (Vgl. auch 1903, Sp. 1187.)

Elfenbeine und ähnliches denken[136]. Woher aber kommen die Vorbilder für jene neue Richtung der Malerei? Sind es wirklich byzantinische Originalarbeiten? Es könnten Handschriften sein, und man könnte an Ikonen denken. Nun sind gerade Bilderhandschriften der letzten byzantinischen Zeit, die hier in Betracht käme, aus der zweiten Hälfte des 12. Jh., in den europäischen Bibliotheken keineswegs häufig vertreten. Viel zu wenig beachtet sind die leicht beweglichen Tafelbilder, die gemalten Ikonen, mit denen man sich Italien wie das weitere Abendland überschwemmt vorstellen möchte. Der einê Soester Altaraufsatz in Berlin hat uns vielleicht die freie Kopie eines solchen Werkes aufbewahrt. Und für die Einführung der byzantinischen Kleinkunstwerke nach Deutschland und Frankreich, neben den Bilderhandschriften, den gemalten Tafeln auch noch der Emails, der Goldschmiedewerke ist man versucht, einen neuen Anstoß zu suchen in der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im Jahre 1204. Von der Unmenge der heiligen Reliquien und der Kunstreliquien, die damals nach dem Abendlande kamen, geben uns die Quellen einen ungefähren Begriff[137].

Fig. 536. Madonna aus der Sammlung Carrand im Bargello zu Florenz.

[136] Aber war die Zahl dieser byzantinischen Tafeln im Abendlande eine sehr große? Nach dem Verhältnis, in dem heute diese Elfenbeine zu den einheimischen Arbeiten unter den erhaltenen Werken stehen, schwerlich. E. Molinier, Les ivoires, p. 109 (Hist. de l'art appliquée à l'industrie), hat die Reihe der ihm bekannten byzantinischen Triptycha im Abendlande aufgestellt: seine Liste zählt nur 17 Nummern. Vgl. die Aufzählung bei Dalton, Byzantine art and archaeology, p. 214, 225 u. not. 1. Hierzu kommen dann noch die Steatitarbeiten, p. 239 ff.

[137] Über die Geschichte der Ausplünderung der Stadt noch immer am wichtigsten Du Cange, Constantinopolis christiana, Paris 1680. — Comte Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae, Genf 1877, II, p. 279: De reliquiis in Germaniam advectis. Über Ikonen aus Konstantinopel vgl. p. 56, 76, Index, p. 357. — Fr. Schneider i. d. Revue de l'art chrétien XXXI, p. 170. — F. de Mély, Reliques de Constantinople an XIII^e siècle, Lille 1902. — Ders. i. d. Revue de l'art chrétien XLIX, 1900, p. 102. — Vgl. auch E. aus'm Weerth, Das Siegeskreuz d. byzantin. Kaisers Konstantinus VII. Porphyrogenitus und Romanus II., Bonn 1866, S. 2. — N. Kondakow, Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails, S. 209. Über Köln berichtet speziell die Chronica regia Col., ed. Waitz, p. 203 (auch Annal. Colon. max. ad a. 1203: Mon. Germ. SS. XVII, p. 812): Capta igitur urbe, divitiae repperiuntur inestimabiles, lapides preciosissimi et incomparabiles, pars etiam ligni dominici, quod per Helenam de Iherosolimis translatum auro et gemmis preciosis insignitum in maxima illic veneratione habebatur, ab episcopis qui presentes aderant incisum, cum aliis preciosissimis reliquiis per nobiles quosque partitur, et postea eis reverentibus ad natale solum, per ecclesias et cenobia distribuitur. Dazu die Notiz Annal. Colon. min.: SS. XVII, p. 853. Für den Niederrhein noch speziell von Bedeutung die Nachrichten bei Reineri Annal. Leodiens.: Mon. Germ. SS. VI, p. 659, u. i. d. Gesta episcop. Leodiens.: SS. XXV, p. 133. Weiter bei Caesar Heisterbac., Dialog. VIII, c. 54, ed. Strange II, S. 127, u. i. d. Chronica Alberici monachi Trium fontium: SS. XXIII, p. 886. Für

Aber die Annahme dieses Importes aus dem Osten genügt doch nicht, um die starke byzantinische Beeinflussung an so vielen Stellen gleichzeitig zu erklären. Viel unmittelbarer wirkte auf die deutsche Malerei die Kunst auf dem italischen Boden ein, auf dem der Byzantinismus eine neue Heimstätte gefunden hatte[138]. Von der Mitte des 12. Jh. an (vgl. oben S. 777) ließ sich diese Einwirkung schon verfolgen, und es ist Venedig, das zunächst und am dauerndsten das ganze Abendland beeinflußt, von dem vor allem die Schule von Salzburg ihre direkte Anregung erhielt — war doch mit der Ausstattung von S. Marco mit Mosaiken schon im Jahre 1071 ein Anfang gemacht worden[139]. Daneben treten in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die eben entstandenen Kathedralen und Kapellen Siziliens mit ihrer schimmernden Mosaikenpracht — und seit unter Friedrich II. Sizilien die eigentliche Residenz des Deutschen Kaisers geworden, war diese ferne Insel plötzlich den deutschen Interessen so nahe gerückt und eine dauernde und lebendige Verbindung zwischen Palermo und den deutschen Herzogs- und Bischofssitzen angebahnt. In dem blendenden Mäntelchen der Hofkunst erschien diese sizilische Monumentalmalerei den Mäzenen und den Künstlern aus dem Norden doppelt verführerisch. Der ungewohnte Glanz des Materials paart sich mit der für den Norden unerhörten dekorativen Wirkung.

Was ist das Geheimnis der byzantinischen Kunst, was veranlaßt die nordischen Künstler immer wieder, wenn dieses südlich schöne Vorbild ihnen nahe gebracht wird, die gewohnten Bahnen zu verlassen, das eigene Kunstwollen zu verleugnen und hier Anschluß zu suchen? Es ist das Gefühl, daß die byzantinische Kunst — und die in Abhängigkeit von ihr stehende venezianische wie die unteritalisch-sizilische Kunst — Verwalterin eines höheren Erbes ist, zu dem die Künstler des Abendlandes voll Ehrfurcht aufsahen, daß sie dort suchten, was

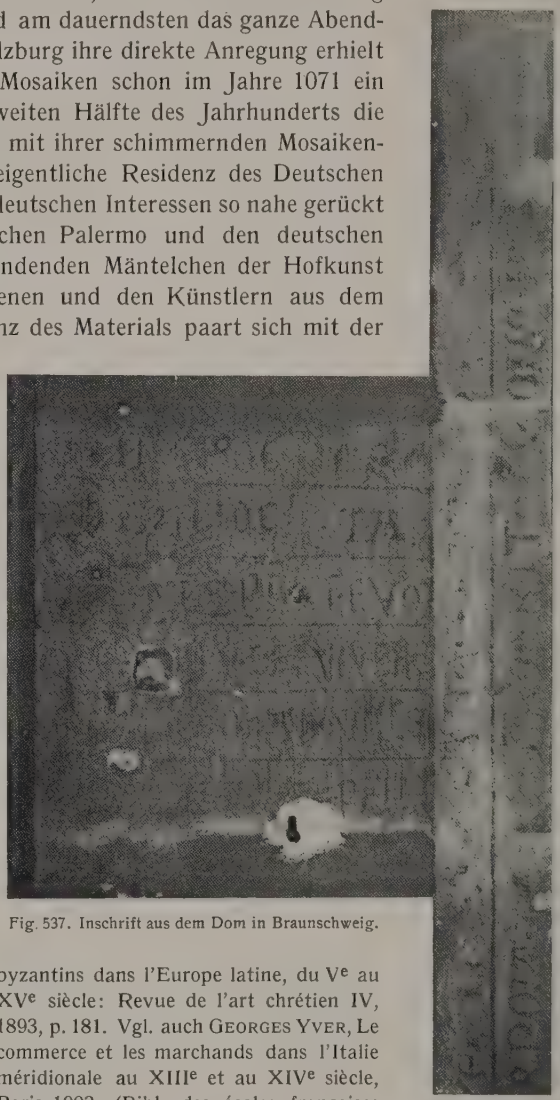


Fig. 537. Inschrift aus dem Dom in Braunschweig.

---

den Oberrhein die Nachricht bei Otto Sanblas. c. 49: SS. XX, p. 331. Wie ein Epigramm zu all dem Kunstraub in Byzanz klingt die Inschrift an einem Reliquiar, das sich bis zum 18. Jh. in der Abtei Rosières befand und die Reliefdarstellungen von 23 byzantinischen Heiligen trug:

De civitate Grecie que dicitur urbs regia
Sumpte sunt hec reliquie necnon et sanctuaria.
Dolet Constantinopolis tanto nudata pretio
Sed iste locus nobilis gaudet de tanto premio.

P. Besançon, Abbaye de Rosières: Bulletin de l'académie de Besançon 1880, p. 114. — Jules Gautier et Paul Brune, Etude sur l'orfèvrerie en Franche-Comté du VII[e] au XVIII[e] siècle: Bulletin archéologique du comité des travaux hist. et scient. 1900, p. 339.

[138] Venturi, Storia dell' arte Italiana II, p. 435. — Dalton a. a. O.. p. 484 ff. — Diehl, Manuel de l'art byzantin, p. 502 ff.

[139] Über diese sizilischen Bauten vgl. oben S. 779, Anm. 97. Weiter G. di Marzo, Delle belle arti in Sicilia, Palermo 1858, I; p. 188. — Cecilia Warren, Mediaeval Sicily, London 1911, pl. 2, 16, 18. — Ch. Diehl, L'art dans l'Italie méridionale, cap. VII. — Ders., Manuel, p. 513. — G. Clausse, Basiliques et mosaïques chrétiennes 1893. — Dalton a. a. O., p. 404. — Über den Anteil der byzantinischen Künstler: A. L. Frothingham, Byzantine artists in Italy from the sixth to the fifteenth century: The American Journal of archaeology IX, Nr. 1, p. 32. — Eug. Müntz, Des artistes byzantins dans l'Europe latine, du V[e] au XV[e] siècle: Revue de l'art chrétien IV, 1893, p. 181. Vgl. auch Georges Yver, Le commerce et les marchands dans l'Italie méridionale au XIII[e] et au XIV[e] siècle, Paris 1903 (Bibl. des écoles françaises d'Athènes et de Rome Bd. LXXXVIII). Von besonderer Wichtigkeit sind dann hier natürlich die betreffenden Kapitel in den klassischen deutschen Veröffentlichungen zur Handelsgeschichte der Mittelmeerländer. Vor allem W. Heyd, Geschichte des Levantehandels im Mittelalter, Stuttgart 1879, 2 Bde. — Al. Schulte, Geschichte des mittelalterlichen Handels und Verkehrs zwischen Westdeutschland und Italien mit Ausschluß von Venedig, Leipzig 1900, I, S. 75 ff., passim, 231, 351. Die Literaturangabe S. XVII. — Ad. Schaube, Handelsgeschichte der roman. Völker des Mittelmeergebiets bis zum Ende der Kreuzzüge, Berlin 1908, S. 00. — Bert. Haendcke, Zur byzantin. Frage: Repertor. f. Kunstwissenschaft 1911, S. 93.

ihnen selbst versagt zu sein schien: die große Bildform, die majestätische Ruhe der wirklichen Monumentalität. Die immanenten Kräfte in der nordischen Kunst gingen auf Unterstreichung des Dramatischen, auf Herausholung der äußersten Bewegung, auf Verdeutlichung des inneren Ausdrucks aus, auf Hineintragen einer ganz persönlichen Teilnahme an den geschilderten Vorgängen. In den ausgeleierten Formen der byzantinischen Kunst hatten die Szenen längst etwas Konventionelles erhalten. Dafür geben sich die Figuren hier scheinbar in einer höheren, bewußteren Würde, ein edleres, abgeklärteres Gefühl scheint ihre Bewegungen zu leiten. Den einzelnen Gestalten scheint wie den Sprößlingen einer alten Rasse eine selbstverständliche, durch den Reichtum der äußeren Erscheinung gesteigerte Vornehmheit innezuwohnen, gegen deren Selbstsicherheit und deren Glanz sich die nach starkem Ausdruck suchende nordische Kunst oft überlaut und zugleich ärmlich vorkommen mußte. Als letztes Erbe der Antike lebt in dieser Malerei des Südostens noch das in Jahrhunderten gereifte und abgeschliffene Gefühl für die vollendete und abgewogene Durchbildung der Einzelgestalt — und die deutschen Künstler beugen sich

Fig. 538. Gewölbemalereien aus dem Dom zu Braunschweig.

noch einmal vor ihr, auch jetzt noch, in der Zeit der Herrschaft der nationalen Stile, während gleichzeitig doch schon Frankreich ein ganz neues Formenideal aufgestellt, ein ganz neues Gefühl für die Rhythmik des Leibes und der Gewandung gelehrt hatte. Viel mächtiger, manchmal vielleicht mehr gewaltsam als gewaltig, wirkten die frühen romanischen Salvatorfiguren in der großen heischenden und hadernden Geste als die späteren byzantinisierenden Pantokratorgestalten mit der geschlossenen Silhouette, aber der geziert verhaltenen Gebärde des Segnens — und doch sind sie es, die jene ablösen.

Und nun ist das Wunderliche, daß gerade das, was die Maler im deutschen Norden an dem byzantinischen Vorbild vor allem gefesselt und gereizt hatte, die große, klare Bildform, gar nicht am stärksten in diesen unter dem Druck der fremden Kunst entstandenen Werken in Erscheinung tritt — die deutsche Kunst dringt gar nicht bis zu den letzten Grundlagen der byzantinischen Monumentalmalerei durch. Sie übernimmt ganze Einzelfiguren, erfaßt sie in Einzelheiten, sie hält sich vor allem bei den blendenden Nebensächlichkeiten auf, sie sucht die kleinen Effekte zu steigern, sie bleibt aber nordisch in ihrem Temperament. Das ist etwas, was sich nicht übertragen läßt[140]. Und so konnte dies Suchen nach der großen

[140] Vgl. die Charakteristik der gleichzeitigen Stilentwicklung in der Plastik bei Ad. Goldschmidt i. Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen XXI, 1906, S. 225: „Der Deutsche glaubte den Byzantiner zu übertreffen, wenn er die Motive verdoppelte und verdreifachte."

Form und der reichen monumentalen Wirkung[141] Hand in Hand gehen mit jener Überfüllung durch dekorative Elemente und vor allem mit jener gesteigerten Bewegung und oft krampfhaften Unruhe, in dem doch wieder das alte deutsche Streben nach der Aktion und dem starken Ausdruck zu seinem Rechte kam. Wenn man die ganze Kunst dieser Epoche, die Malerei und die Plastik, eine byzantinisierende genannt hat, überschätzt man da nicht maßlos die dem äußerlichen Beurteiler zunächst auffallenden Äußerlichkeiten, unterschätzt man damit nicht ebenso nach schlechter deutscher Art, was unter diesem Mäntelchen von einem ganz unbyzantinischen Fühlen zu uns spricht?

Ein Werk aus der Reihe der mitteldeutschen Wandmalereien scheint durch eine Inschrift mit der rheinisch-westdeutschen Überlieferung in Verbindung gebracht: es verlangt eine genauere Untersuchung. Der Dom zu Braunschweig[142] weist im Chorquadrat, in der Vierung und im südlichen Querhaus eine reiche figürliche Ausmalung auf, die drei oder zum mindesten zwei verschiedenen Perioden angehört. Auch diese Malereien sind uns nur in völlig restauriertem Zustand überliefert[143]. Das Datum 1226, das sich aus der Tatsache zu ergeben scheint, daß im Chor die Reihe der Darstellungen unterbrochen ist, um die Legende des neuen Heiligen Thomas von Canterbury aufzunehmen[144], könnte zu den Bildern der Vierung stimmen (ein Jahr vor der Fertigstellung von St. Gereon in Köln), nicht aber für die späteren Zyklen.

Die Inschrift (Fig. 537), die im Jahre 1881 im Langhaus am ersten nordwestlichen Pfeiler des Mittelschiffs aufgedeckt wurde, bietet allerlei Schwierigkeiten; vor allem ist es noch nicht gelungen, die letzte Zeile zu entziffern. Die fehlenden Worte ergänzt nach der Konjektur von W. Brandes[145]. Ich lese:

NORINT HOC OMNES QUOD GALLICUS ISTA JOHANNES
PINXIT. EUM, P[ETIS H]IC, DEUS UT DET VIVERE BRUNSWIC.
JOHANN WALE PALATEN [?] EV PVTEV [?] FETER . . . AR . . .

Dann rechts:

QUE SCIO FORM[ARE], SI SCI[RE]M VI[VIFICARE],
CORPORA DE[BERENT] MERITO CUM DIIS R[ESIDERE].

Johann der Welsche (Wale ist nur die deutsche Namensform für Gallicus) war danach sicher kein Eingeborener, er möchte aber nicht ungern in Braunschweig heimisch sein. Von seinem hohen Selbstgefühl erzählen die letzten beiden Hexameter. Was heißt aber das Wort hinter Wale: Palatensis?

---

[141] GEORG GRAF VITZTHUM redet in seiner Leipziger Antrittsvorlesung über die byzantinische Frage (Byzantin. Zs. XX, 1911, S. 353) von der „Klärung der Bildform und der Begründung der Kunst auf die von der Natur gegebenen Grundgesetze der körperlichen Erscheinung, ohne die eine monumentale Bildkunst nicht zu denken ist." Vgl. auch BEDA KLEINSCHMIDT, Die mittelalterliche Malerei Westfalens u. d. byzantinische Frage: Wissenschaftl. Beilage z. Germania 1906, Nr. 316—318. — M. DVOŘÁK, Byzantin. Einfluß auf d. ital. Miniaturmalerei d. Trecento: Mitteil. d. Inst. f. österreich. Geschichtsforschung, Ergänzungsband VI. Vgl. auch oben S. 00, Anm. 134.

[142] GAILHABAUD, L'architecture du V^e au XVII^e siècle, Paris 1858, II, pl. 49. — Korrespondenzbl. d. Gesamtvereins d. deutschen Gesch. u. Altertumsvereine XXIX, S. 48. — C. G. W. SCHILLER, Die mittelalterliche Architektur Braunschweigs, Braunschweig 1852, S. 26. — H. BRANDES, Braunschweigs Dom mit seinen alten und neuen Wandgemälden, Braunschweig 1863. — HOTHO, Gesch. d. deutschen Malerei I, S. 54. — SCHNAASE, Gesch. d. bild. Künste V^2, S. 670. — FOERSTER, Denkmäler d. deutschen Kunst, Malerei I, S. 7, Taf. — E. WESSELY, Die Wandgemälde des Domes zu Braunschweig: PRÜFERS Archiv f. kirchl. Kunst V, S. 49. — A. ESSENWEIN, Die Wandgemälde im Dom zu Braunschweig, Nürnberg 1881. Dazu Bonner Jahrbücher LXXIII, S. 145. — G. BEHRENS, Die alten Wandmalereien im Dom zu Braunschweig (große Lichtdrucke). Dazu GÖBBELS i. d. Zs. f. christl. Kunst I, S. 224. — JANITSCHEK, Gesch. d. deutschen Malerei S. 154. — HASAK, Deutsche Bildhauerkunst im 13. Jh., S. 10, denkt noch an die Ausschmückung unter Heinrich dem Löwen. — H. SCHWEITZER, Gesch. d. deutschen Kunst, S. 84, Taf. — D. JOSEPH, Gesch. d. Baukunst I, S. 335. — BERTRAM, Gesch. d. Bistums Hildesheim I, S. 237. — O. DOERING, Braunschweig, Leipzig 1905, S. 67. — BORRMANN, Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckmalereien, Taf. 21, 26. — P. J. MEIER u. K. STEINACKER, Die Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Braunschweig, Wolfenbüttel 1906, S. 12. — E. MICHAEL, Kulturzustände des deutschen Volkes im 13. Jh., S. 348.

[143] Ergänzt und restauriert 1845—1860 durch Heinrich Brandes unter Mitwirkung des Malers Neumann. Die neue Ausmalung des Langhauses dann unter A. Essenwein 1881 bis 1884.

[144] So P. J. MEIER a. a. O. S. 14.

[145] Die Inschrift ist von Prof. W. Brandes, dem Direktor des Gymnasiums in Wolfenbüttel, ergänzt. Die Abb. 537 gibt sie so wieder (abweichend von Brandes), wie ich die Buchstaben im J. 1900 mit Paul Jonas Meier zusammen gelesen habe. Über die Deutung vgl. Braunschweiger Tageblatt v. 31. Juni 1894. — Magdeburger Zeitung v. 8. Juni 1894. Über den Namen Johann Gallicus vgl. Magdeburger Zeitung v. 11. Juni 1894.

Man könnte an den Ort Pfalzel (Pallentz) bei Trier denken (Palatiolum, Palenzela), dessen Benediktiner-Nonnenkloster der Jungfrau und den Aposteln Petrus und Paulus gewidmet war[146]. Die Herkunft aus diesem Ort nahe der Grenze nach Luxemburg hin würde, zumal in dem entfernten Mitteldeutschland, den Namen „der Welsche" erklären. Der Name Gallicus ist aber in den sächsisch-braunschweigischen Ländern nicht unbekannt, er erscheint schon 1145; keinesfalls dürfen wir den Maler mit dem Pfarrer der Andreaskirche und Dechant des Andreasstiftes Johannes Gallicus identifizieren, der schon kurz nach 1212 gestorben sein muß[147]. Aber wenn wir hier einen Johannes Gallicus pictor um 1230 oder nach 1250 anzunehmen haben (denn um beide Zyklen könnte es sich handeln): zeigt denn der Stil der Malereien deutliche Verwandtschaft mit rheinischen Arbeiten? Das würde doch das Entscheidende sein. Ich kann nicht finden, daß über den Zeitcharakter hinaus eine Ähnlichkeit vorliegt. Man vergleiche die Geburt Christi und die Darstellung im Tempel aus der Vierung (Fig. 538) mit denselben Szenen in St. Kunibert und St. Maria Lyskirchen zu Köln, die beide jünger sind: was die Übereinstimmung in der Komposition betrifft, geht auf die gleiche ikonographische Überlieferung, das gleiche zugrunde liegende Urvorbild byzantinischen Charakters zurück, und die Ähnlichkeiten des Stiles, der Zeichnung, des Formenkanons, der Gewandbehandlung liegen eben innerhalb des gleichen Zeitstiles. Noch mehr trifft das zu für die späteren Zyklen, zumal für den Stammbaum Christi. Eher

Fig. 539. Köln, St. Kunibert. Glasfenster mit der h. Katharina.

[146] Über die Geschichte des Ortes und seine Bezeichnungen vgl. W. Effmann, Heiligkreuz u. Pfalzel, Freiburg 1890, S. 42 ff.

[147] Ein Johannes Gallicus findet sich dann auch in den ersten Namenslisten der 1348 gegründeten Prager Malerkonfraternität (K. Chytil i. Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXVIII, 1907, S. 149).

würde man hier eine gewisse Ähnlichkeit mit der Ausmalung des Seitenchörchens in St. Maria zur Höhe zu Soest finden als mit den späteren Kölner Malereien.

Eine auffällige Parallele findet die Entwicklung der rheinisch-westfälischen Wandmalerei in den Glasgemälden der spätromanischen Zeit. Oben (S. 789) war schon auf die Fenster zu Peterslahr und Kappenberg als zu den Denkmälern des fließenden Stiles gehörig hingewiesen worden. Wie Werke desselben Ateliers erscheinen uns die Glasgemälde aus der Kirche zu Lohne bei Soest im Landesmuseum zu Münster[148] neben den Wandgemälden der Höhnekirche in Soest.

Dann aber gibt es drei sehr bedeutende Folgen von spätromanischen Glasmalereien, die ich in einen gewissen Schulzusammenhang bringen möchte, im Chor der Stiftskirche zu Bücken a. d. Weser[149], in St. Kunibert zu Köln[150] und die älteren Fenster in St. Elisabeth zu Marburg[151]. Ihre Entstehung fällt fast in dieselben Jahre: Köln nach 1247, Bücken nach 1248, Marburg nach 1249. Die Kompositionsart in den oberen Chorfenstern in St. Kunibert und in Bücken ist fast dieselbe, auch die Ornamente, die breiten die Medaillons einfassenden Säume, die aus schmalen, durchlaufenden Bändern und großen Blüten oder Palmetten mit weit ausgreifenden Blättern bestehen. Die großen Einzelfiguren in den unteren Fenstern von St. Kunibert erinnern wieder an die Einzelfiguren in den Fenstern aus Lohne. Die frühen Marburger Fenster sind die entwickeltsten, sie zeigen den Stil am reifsten. Auch hier in der Ornamentik und in dem Beiwerk durchweg die den rheinisch-westfälischen Ateliers angehörigen Elemente.

Daß diese ganze Gruppe in einem gewissen Gegensatz zu dem Stil in den Wandgemälden von St. Gereon und St. Kunibert trotz der eckigen und scharfen Brüche innerhalb der Gewandfelder die Umrisse zumeist noch als ziemlich fließende auffaßt, hängt zunächst mit der Technik des Glasmalens zusammen, die die vielen scharfen Knicke, die eine Lötstelle und damit von diesem Winkel aus einen Querbleistreifen erfordern würde, nicht gebrauchen kann. Es wird hier immer bei der Übertragung einer Komposition in die Technik der Glasmalerei eine starke Übersetzung und Vereinfachung in der Führung der Umrißlinien der Fall sein. Selbst wo ersichtlich eine Parallele zu Wandmalereien vorliegt, wie zwischen dem vom Rhein stammenden Georgiusfenster im Germanischen Museum (Abb. oben S. 422) und den Einzelfiguren in der Taufkapelle zu St. Gereon, wird doch eine solche Übersetzung und Abrundung vorgenommen. Man vergleiche etwa die Kreuzigung aus dem Hauptchorfenster in St. Kunibert mit derselben Darstellung in der Taufkapelle dort (Abb. S. 811). Welch andere und gemessenere, zusammengehaltenere Auffassung hier! Diese Glasmalerei mit ihren weicheren, fließenderen Formen geht neben der Wandmalerei des nordwestlichen Deutschlands, neben den rheinisch-westfälischen Schulen als ein zweiter monumentaler Dialekt her — das innere Lebensgefühl und Formengefühl ist dasselbe. Erst in der zweiten Gruppe der Marburger Fenster kommt dann, aber durchweg nur im großen Maßstab, das akzentuiert Eckige des späten manierierten Stils zum Ausdruck.

Manierismus und spätromanisches Barock.

In den Gewölben von St. Maria Lyskirchen geht der bewegte, unruhige Stil schon an vielen Stellen in das Barocke über. Das noch ganz aus der Ferne nachwirkende byzantinische Vorbild hat eine oft fast unverständliche Häufung der Motive gebracht. Der Künstler dieses auf engen Raum zusammengedrängten typologischen Zyklus, der wie eine erste Biblia pauperum wirkt, will noch zu viel sagen und dies mit zu großem Aufwand. Klingt in anderem wieder noch der zeichnerisch fließende Stil durch — oder kündigt

---

[148] Abb. bei Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des Königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913, I, S. 9. — Zs. Westfalen II, Taf. 6 u. 7. — H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh. I, S. 72. — Ludorff, Bau- u. Kunstdenkmäler Westfalens. Kreis Soest S. 40.

[149] Farbige Tafeln in den Mittelalterlichen Baudenkmälern Niedersachsens, herausgegeben vom Architekten- u. Ingenieur-Ver. f. d. Königreich Hannover 1861, II, Taf. 86. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei, S. 206.

[150] Vgl. oben S. 599. Die Literaturangabe vollständig bei Ewald i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln I, II, S. 267. Eine Reihe von Abbildungen bei H. Oidtmann, Die rheinischen Glasmalereien vom 12. bis zum 16. Jh. I, S. 72.

[151] A. Haseloff, Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg, Berlin 1906. Dazu meine Anzeige i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XXXIV, 1911, S. 49—62. Auf den Zusammenhang mit jener westlichen Gruppe hatte ich im Gegensatz zu Haseloff, der sie an seine thüringisch-sächsische Schule anschließen möchte, hingewiesen; jetzt hat auch H. Schmitz a. a. O. I, S. 11, konstatiert, daß die Umrahmungen und Zierstreifen alle Muster der rheinisch-westfälischen Glasmalerei des spätromanischen Stils enthalten.

sich hier, wie in der Anbetung der drei Könige über dem Westportal der französische Einfluß an? Wie bizarr wirkt die lange Streckung der Gestalten in den Zwickeln, die uns an die Werke moderner Wiener Graphiker erinnert, wie grotesk und doch wie eigenwillig in den wenig späteren Gewölbemalereien aus der Legende des h. Nikolaus und der h. Katharina (vgl. oben S. 588) die manieriert gereckte Gestalt der Figuren in der gesucht unruhigen Gewandung. Soll man an die letzten Grecos erinnern? Dieser Stil scheint hier schon am Ende seiner Ausdrucksmöglichkeit angekommen. Wenn man byzantinische Elemente in der Darstellung wie in der Formensprache gesehen hat[152], soll man nicht auch auf das französische Vorbild hinweisen dürfen, das in den letzten Malereien in der Kirche so deutlich zu uns spricht — in dem Bilde der Anbetung der h. drei Könige (Fig. 540)[153]?

Mit den Gewölbemalereien in St. Maria Lyskirchen steht die Ausschmückung des Querschiffes von St. Kunibert in Köln (vgl. oben S. 589, Fig. 541) in naher Verbindung. Es sind dieselben schlanken, schmiegsamen Körper, die hier zugrunde liegen, deren weiche Formen nur durch die aufgeblusterte, stark gereffte Gewandung und durch die gehäuften und aufgerefften, eckig gebrochenen Falten verborgen werden. Macht man den Versuch, die Körperlinie selbst darunter zu rekonstruieren, so ergibt sich ein schon ganz frühgotisch anmutender Fluß der Linien. Angesichts der weitgehenden Übermalung, die diese Bilder, zumal auch die reizvollen Szenen aus dem Leben der Maria in dem Ostchörchen des nördlichen Kreuzarmes (Abb. S. 598), gefunden haben, ist gerade hier von der ersten skizzenhaften Anlage, die uns die großen Hauptformen zeigen müßte, nichts mehr erhalten.

Fig. 540. Köln, St. Maria Lyskirchen. Wandgemälde über dem Westportal.

Die Komposition, vor allem die Darstellung im Tempel, zeigt die innere Stilverwandtschaft mit St. Maria Lyskirchen. Dabei sind die Bilder von St. Kunibert noch viel manierierter. Die Gewandmotive sind in jedem Falle komplizierter und gekünstelter. Man vergleiche etwa die Art, wie um die in wunderlicher Perspektive gezeichneten Stützen des Bettes der sterbenden Maria die Zipfel des Bettlakens geschlungen sind. Die abstehenden Gewandzipfel etwa bei dem Verkündigungsengel und der sitzenden Madonna sind von einer übertriebenen Steifheit.

Noch weiter auf diesem Wege geht das Gemälde in der Taufkapelle von St. Kunibert (Fig. 542), das aber schon ganz mit gotischen Elementen gemischt ist. Wenn der Christus in der ganz eigen-

---

[152] Darauf deutet schon Ad. Goldschmidt i. Repertor. f. Kunstwissenschaft XVII, 1894, S. 214, hin.

[153] Abgeb. i. d. Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, I, S. 302. Man mache sich den Fortschritt klar gegenüber der gleichen Darstellung in Hannover (Fig. 529), die noch dem gebrochenen Stil angehört. Vgl. oben S. 588. Man möchte hierbei als Parallele aus dem französischen Kunstkreise an die Gewölbemalereien in der Kirche zu Petit-Quevilly bei Rouen denken (Gélis-Didot u. Laffillée, La peinture décorative en France, pl. 10), die hier näher liegen als süddeutsche Werke, wie etwa die gleiche Darstellung in der St.-Johannis-Kirche zu Brixen (Abb. bei G. Dahlke i. Repertor. f. Kunstwiss. VI, S. 126). Über diesen ganzen Zusammenhang mit Frankreich, das erst am Ende der uns hier beschäftigenden Periode entscheidend einwirkt, wird in dem Band über die gotische Wandmalerei in den Rheinlanden eingehender zu handeln sein.

tümlichen Zeichnung des Gesichts, zumal in dem Schnitt der Augen, nicht so offenbar mit den unteren Figuren übereinstimmte, würde man zunächst geneigt sein, ihn als einige Jahrzehnte später entstanden anzusehen. Es könnte ja immerhin sein, daß an diesem Kruzifix, wie an dem gemalten Kreuz zu Oberbreisig

Fig. 541. Köln, St. Maria Lyskirchen. Proben aus den Wandmalereien im Querschiff.

(Taf. XL), ursprünglich ein plastischer Christus gehangen hätte, worauf auch die plastische Konsole weisen könnte. So sehr scheint diese gemalte Christusfigur in ihrem Duktus, in dem ganz neuen Formempfinden, in der starken Ausschwingung der Hüften, endlich in dem Kreuzen der Füße, schon die Empfindung der Frühgotik zu geben. Wir müssen uns aber bescheiden, die Komposition als etwas Einheitliches anzusehen. Auch die Gewandung, die Zeichnung der Hände und Füße zeigt zuletzt denselben Stil wie bei den Seiten-

figuren. Auch hier liegt ein ganz gotischer Schwung zugrunde. Man mache wieder den Versuch, sich die trauernde Mutter Gottes nur in dem eng an den Körper sich anschmiegenden, lang über die Füße fallenden Untergewand zu zeichnen. Das ungewöhnlich starke Ausbiegen der linken Hüfte ist durch die Verteilung des Mantels etwas verhüllt. Wir würden ohne dieselbe und ohne die eckige Bauschung des Gewandes am Boden eine Figur etwa von der Linienführung und dem Formenkanon einer der törichten Jungfrauen vom Straßburger Münster oder vom Magdeburger Dom erhalten.

Fig. 542. Köln, St. Kunibert. Die Taufkapelle.

Der Maler schwelgt hier in kühnen und unwahrscheinlichen Gewandmotiven. Von Gewandzipfeln, die, durch den Wind ergriffen, seitwärts geweht sind, kann hier nicht mehr die Rede sein. Nach allen Seiten fahren wie eckige, felsenartige Spitzen die Zipfel, von denen jeder für sich von einem seltsamen eigenen und geheimnisvollen Leben erfüllt zu sein scheint. Wie kunstvoll und auch wieder wie unwahrscheinlich ist die Gruppierung des Mantels beim Johannes. Es will kaum gelingen, dies zweimal um den Leib geschlungene lange, purpurfarbene und stumpfgrün gefütterte Laken zu entwirren. Diese manierierte Gewandung paßt aber wie ein Korrelat zu der stark pathetischen Haltung der Figuren. Alles ist hier Affekt, nicht mehr die ruhige statuarische Haltung der älteren monumentalen Kunst; etwas aufdringlich Deklamierendes liegt in den bewegten Figuren; die Köpfe mit den schauspielerhaft verzerrten Masken unterstützen noch diesen Eindruck. Man vergleiche mit dieser Kreuzigung von St. Kunibert die hier (Fig. 543) abgebildete selbe Darstellung in dem Evangeliar von Groß-St.-Martin in Köln (Brüssel, Bibl. royale, Ms. 9222). Auch hier schon ein leicht gotisierender Christus, ein gewaltsamer Ausdruck in den Seitenfiguren. Aber nicht diese verzwickte und verzipfelte Gewandbehandlung, nicht diese gebrochene, unruhige Um-

rißlinie, sondern viel breitere und rundlichere Typen. Dazu in den Seitenfiguren wieder mehr vom Nachklingen des versteckt Byzantinischen[154].

Wenn für die früheren Malereien in St. Kunibert, zumal für die oben charakterisierten Geschichten aus der Marienlegende und die Standfigur des großen h. Dionysius im Kreuzschiff, die Zeit um 1250 in Betracht käme (die Kirche war 1247 fertiggestellt worden), so würde das Datum dieser letzten Malereien in der Taufkapelle noch mehr nach dem Ende des Jh. zu verschieben und um 1270 anzusetzen sein. Dann scheint auch der gotische Einfluß erklärlicher, die ganze Komposition tritt uns als das Abbild der Kämpfe zweier verschiedener miteinander um die Vorherrschaft ringenden Formanschauungen entgegen. Als die ungleich machtvollere, stärkere Ausdrucksmittel fähige erscheint hier die abtretende romanische Kunst. Ein Vergleich mit dem gespenstisch riesenhaften Christus in Andernach (Abb. S. 448) zeigt, wie gewaltig die romanische Malerei den am Kreuz hängenden Leib des Herrn sah.

Fig. 543. Kreuzigung im Evangeliar aus Groß-St.-Martin in Köln (Brüssel, Bibl. royale, Ms. 9222).

Als das Werk einer ganz anderen Hand und einer ganz anderen Schule erscheint das erst nach 1270 entstandene große Gemälde, das in drei Zonen die nördliche Wandnische in dem Chorhaus von St. Kunibert füllt (Taf. XXXIX — S. 597). Ist es wirklich eine einheitliche Arbeit? Sind nicht deutlich die Engel ganz in dem eckig gebrochenen Faltenstil gehalten, während die Darstellungen der hh. Nikolaus und Antonius abbas dem weichen Formempfinden der jungen Gotik angehören? Wie leicht fließen hier die Umrißlinien, wie sind die Bewegungen selbst der Bettler und Krüppel von einer feinen Anmut erfüllt. Nur der obere Streifen würde für die Schule von St. Gereon in Betracht kommen — die unteren beiden dürften wir zu den ersten Denkmälern der frühgotischen Monumentalmalerei in den Rheinlanden zählen.

Wie schon in St. Maria Lyskirchen so stehen auch noch weiterhin Zeugnisse der gotischen Formanschauung neben romanischen Elementen. In Altenberg in der Markuskapelle (vgl. oben S. 601) die elegante Krönung Mariä neben den noch ganz in die eckige Faltenwirrnis des Spätromanischen eingehüllten Engelsfiguren am Sepulcrum. Ist jene große Darstellung später, jünger wie die Ausmalung der Koncha in Bendorf (Abb. S. 631)?

Am Ende dieser ganzen Epoche erhebt sich dieser krause Stil der eckig gebrochenen Falten noch einmal, wohl erst zwischen 1270 und 1280, zu einer so großartigen monumentalen Wirkung in den Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche zu Nideggen (vgl. oben S. 634). Das volltönige romanische Barock klingt uns hier entgegen. Die beiden Gestalten der Fürbitter, der Maria und des Täufers (Abb. S. 636 u. 637), gehören zu den ergreifendsten Schöpfungen dieser letzten Epoche der spätromanischen Kunst. Hat das ausgehende 13. Jh. im Norden diesen beiden seltsamen, leidenschaftlich bewegten Gestalten mit den übertrieben großen, sprechenden Köpfen, der hadernden Sprache der Arme und Hände viel an die Seite zu setzen? Was für ein starkes Temperament steckt in diesen beiden Gestalten! Die Zeigegeste des Täufers, dem in der Wüste Haar und Bart ohne Schermesser geblieben sind, hat etwas von der aufdringlichen Beredsamkeit des ehernen Johannes Rodins. Und dazu sind diese merkwürdig

[154] Haseloff, Eine thüringisch-sächsische Malerschule, S. 348: Wir haben hier um 1250 ein für Köln gearbeitetes Denkmal stark byzantinisierenden Stils. Probe bei Labitte, Les manuscrits et l'art de les orner, p. 136.

untersetzten Gestalten (man beachte vor allem die Kürze des Unterkörpers) in eine Gewandung gehüllt, die nichts, aber auch gar nichts von dem weichen Fluß der Körperlinien ihnen läßt, alles ist durch eckige, scharfe Konturen überschnitten, ein krauses, in manchem unverstandenes Gewirr von Linien, die scharf und spitz aufeinander zulaufen, und dazu diese eckigen, zackigen, steif und dräuend nach allen Seiten abstehenden Gewandzipfel. Die genialisch sich gebärdende Wildheit des Malers der Taufkapelle von St. Kunibert hat eine raffiniertere Form gefunden; in Nideggen tritt uns dafür in einer scheinbar verwahrloseteren Einkleidung noch echte innere Leidenschaftlichkeit entgegen.

Fig. 544. Apostelfigur, Tafelmalerei auf einer Schieferplatte aus St. Ursula in Köln.

Gehören die ritterlichen Heiligen, die schlanken Frauen zwischen den Fenstern und in den Fensterlaibungen einer späteren Zeit an? Schwerlich, denn die Zeichnung der Augen, der Haare ist ganz dieselbe wie bei den alten Köpfen oben (der Christuskopf ist bei der Ergänzung etwas verweichlicht). Aber der Formenkanon der Figuren ist hier ein anderer und vor allem die Gewandung ist eine andere. Schlanke Gestalten sind hier und gegenüber bei den klugen und törichten Jungfrauen in langfließende Gewänder gehüllt, der Rhythmus der Bewegung verrät durchaus schon gotisches Liniengefühl. So haben wir nur eine andere Hand aus derselben Schule, demselben Atelier vor uns. Der Hauptmeister der Koncha, der die finster zornigen Gestalten der beiden Fürbitter geschaffen hat, steht noch ganz im Banne des Romanismus und entnimmt dem seine starken und gewaltsamen Ausdrucksmöglichkeiten; bei dem jüngeren Schüler, von dem die Figuren der unteren Zone und auf der Rückseite des Triumphbogens herrühren, schaut der Gotiker unter der Maske des Romanismus heraus.

Am Ausgang dieser ganzen Periode stehen ein paar Werke des spätromanischen Manierismus, die schon reichlich durchsetzt sind mit gotischen Formanschauungen. Gotische Körper sind hier nur noch in die abgelegten bauschigen Mäntel jenes ersterbenden Stiles gehüllt. Das erste Werk sind jene zehn Apostelbilder in St. Ursula in Köln, die mit Leimfarbe auf Schieferplatten (94 cm hoch, fünf 60 cm, fünf 65 cm breit) gemalt sind[155]. Sie galten bislang in der Lokalliteratur nach der Inschrift auf der Rückseite der Tafel mit dem Apostel Philippus als Schöpfungen d. J. 1224, aber diese Inschrift[156] bezieht sich auf die Weihe eines benachbarten Altares, die ganz unabhängig von jenen Malereien ist. Es handelt sich offenbar um Malereien auf Tafeln, die in den alten romanischen Chorschranken saßen; ähnliche Anlagen befinden sich noch in Brauweiler, im Dom und in St. Matthias zu Trier. Die Tafeln sind offenbar bei dem Abbruch des alten romanischen Chores und der

Fig. 545. Limburg. Der thronende Pantokrator in der Vierung des Domes (nach Pause).

[155] Vgl. Smets i. d. Katholischen Monatsschrift III, 1826, S. 197. — Passavant, Kunstreise durch England und Belgien, 1833, S. 403. — Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte II, S. 284. — Organ f. christliche Kunst 1858, S. 73. — Otte, Handbuch d. Kunstarchäologie I, S. 558; II, S. 572. — Zs. f. christliche Kunst II, Sp. 137. — Mohr, Kirchen von Köln S. 81. — Münzenberger, Mittelalterliche Altäre Deutschlands I, S. 42; II, S. 217. — Aldenhoven, Gesch. d. Kölner Malerschule S. 10. — Rahtgens ausführlich in den Kunstdenkmälern d. Stadt Köln II, unter St. Ursula (noch nicht erschienen). Nach Püttmann, Kunstschätze am Rhein, 1843, S. 369, waren die Tafeln damals schon übermalt.

[156] Die Inschrift auf der Tafel meldet, daß im J. 1224 der Altar von dem Bischof Walter von Carlyle geweiht sei; dieser ist aber erst 1225 nach Köln gekommen. Die hier genannten Heiligen beziehen sich keineswegs auf die zwölf Apostel. Im Ostchor des Bamberger Domes finden sich auf den Außenseiten der Chorschranken aufgemalt in den einzelnen Feldern Einzelfiguren von Aposteln oder Heiligen, stehend en face (nur auf der Nordseite erhalten), Grund rotbraun (?), außen blau-grün. Ähnlich mögen die Tafeln von St. Ursula in den Schranken gesessen haben.

Erbauung des neuen gotischen Hauptchores herausgenommen worden. Dieser Chor ist in den letzten Jahrzehnten des 13. Jh. entstanden (um 1287)[157]. Die Malereien müßten also in jedem Fall früher sein. Es liegt nahe anzunehmen, daß sie nicht allzu lange v o r diesem Termin entstanden sind: gerade das würde die ungewöhnliche Schonung erklären.

Fig. 546. Niedermendig. Wandmalerei in der Pfarrkirche.

Der Charakter ist die Altersform des eckig gebrochenen Stiles (Fig. 544). Merkwürdig große Motive der gebauschten Gewänder mit den bezeichnenden scharfen Brüchen. Aber darunter sitzen Gestalten mit gotisierenden Lockenköpfen (die Köpfe sind leider sämtlich durch die Übermalung etwas verändert), feine, dünne Handgelenke, eine schon ziemlich gezierte Art des Fassens und im Gegensatz dazu die merk-

[157] Das Datum 1287 wird öfters genannt, so bei Mohr, Kirchen von Köln S. 76 — aber ohne Quelle. Die Zeitansetzung scheint aber zu stimmen.

würdig groben Füße mit den gespreizten Zehen, die dann sowohl in Niedermendig wie bei den frühgotischen Wandmalereien in St. Andreas zu Köln uns entgegentreten.

Man vergegenwärtige sich als Gegenstück zu dem großen, bewegten Christus von Nideggen und dem sitzenden Apostel aus St. Ursula noch einmal ein Hauptwerk der byzantinisierend gebundenen Kunst um vierzig Jahre vorher: den segnenden Pantokrator aus der Vierung des Limburger Domes (Abb. nach Pause Fig. 545). Es ist eine Kunst, die sicherlich gehaltener ist, gedämpfter im Ausdruck, geschlossener im Umriß, sinngemäßer, überlegter in der etwas pedantisch antikisierten, sorgsam gefältelten Gewandung — aber diese stille und feierliche Malerei stellt ausgesprochen ein fremdes Element dar, von Anfang an steht das Streben der romanischen Kunst auf Leben und Ausdruck — und die Entwicklung kehrt an ihrem Ende hier nur zu ihren Anfängen zurück. Die Malereien von St. Kunibert oder Nideggen erreichen dabei noch längst nicht das Maximum der Bewegung und die höchste Steigerung der Gewandmassen in der wilden Verzipfelung und dem erregten Widerstreit der Linien, wie sie uns in den Wandgemälden in der Frankenberger Kirche zu Goslar begegnen — vielleicht dem absonderlichsten Denkmal dieses leidenschaftlichen Barock, in dem die romanische Linienkunst erstirbt, das so seltsam nahe an die phantastischen Radierungen Karl Anton Reichels erinnert.

In Niedermendig ist in der Cyriakuskirche[158] der spätromanische Stil noch mehr in die gotischen Formanschauungen hineingeführt, die Figuren zeigen schon leise den ungeschickten Kontrapost und den Schwung der Spätgotik, die Gewandmotive sind größer (Fig. 546). Dem Romanismus gehört nur neben der Art der Einteilung der Fläche die große Gestalt des Christophorus an, aber auch nur in ihrem Aufbau. Ob wir hier eine frühgotische Erneuerung einer alten Christophorusfigur vor uns haben, aus jener Zeit um 1200, aus der die (unter der gotischen Figurenreihe deutlich sichtbare) romanische Umrahmung der Arkadenbögen stammt? Es sind die Schöpfungen einer mehr handwerksmäßigen, bäuerlichen Kunstübung, die uns hier noch um das Jahr 1300 entgegentreten; abseits von der großen Entwicklung haben sich hier die letzten Elemente der romanischen Dekoration und romanischen Formengebung noch in eine sonst schon ganz gotisch empfundene Komposition hineingerettet.

Noch diese letzte derbe und dabei wunderlich verwahrloste Malerei tritt uns als eine streng lineare Kunst entgegen. Fast stärker noch als in den manierierten, mit der liebenswürdigen Anmut der Gotik leise durchsetzten Werken der Zwischenzeit, etwa in St. Kunibert und St. Maria Lyskirchen in Köln mit dem verwirrenden Spiel der vielfach gebrochenen Linien, wird das Auge gezwungen, dem großen Umriß zu folgen. Diese einfachen und bedeutenden Silhouetten erweisen sich als noch strenger tektonisch gebunden, als es die Malereien in der Taufkapelle von St. Gereon in Köln und in Methler waren, die ähnlich die Wand in Arkaden auflösten, wo aber die Vielheit der Motive ein Minus in Ruhe und Fluß zur Folge hatte. Bis zuletzt ist so die romanische Monumentalmalerei ihrem inneren Gesetz treu geblieben, das ihr die feste und sichere Begrenzung der Körper auferlegt, und wie es die Figuren selbst in von kräftigen Umrißlinien umgrenzte Flächen verwandelt, so auch für die ganze Darstellung scheinbar nur zwei Dimensionen zuläßt.

In einem seltsam gespreizten und verwilderten Dialekt, der Aufregung um jeden Preis sucht, äußere Bewegtheit auch da gibt, wo keine innere Bewegung am Platze ist, klingt die späteste romanische Formensprache aus. Wenn wir das Accelerando in der immanenten Kraft dieser nordischen Malerei genährt und gesteigert sehen durch die Berührung mit der alternden byzantinisch-italischen Kunst, von der jene allerlei Äußerlichkeiten borgt, so wird dies Stilsuchen aufs neue gefesselt und in die edlen Rhythmen eines gehaltenen Andante gebunden durch die neue, von Frankreich ausgehende Wunderkraft der Gotik, die in dieser Zeit sich schon anschickt die Welt zu erobern. Die Gotik als eine neue Art von formbestimmender Macht, die eine neue künstlerische Gesinnung und damit eine neue Art zu sehen, einen neuen Formenkanon, einen neuen Rhythmus der Figuren, ein neues Kompositions- und Dekorationsschema schafft, hat schon immer im Hintergrunde der in den letzten Abschnitten gezeichneten Entwicklung gestanden und gewartet. Aber die Schilderung der Ausstrahlung dieser neuen Triebkraft gehört nicht in diese schon allzu

[158] Zuerst aufgedeckt durch Jos. Liell, vgl. Zs. f. christliche Kunst I, S. 398, hergestellt 1899 durch Jos. Bardenhewer. Vgl. Clemen i. d. Jahresbericht d. rheinischen Provinzialkommission f. d. Denkmalpflege IV, 1899, S. 26, mit Tafel. Derselbe, Bonner Jahrbücher 105, S. 212. Ein verwandter Spätling des Romanischen bei Lucien Lécurieux Les peintures murales du moyen-âge dans les anciens diocèses du Mans et d'Angers: Congrès archéol. de France, LXXVII (1910), p. 184.

lang ausgesponnene Darstellung hinein — sie bleibt dem Bande der gotischen Wandmalereien vorbehalten. Nichts gibt einen greifbareren und überzeugenderen Beweis für die Stärke des Kunstwollens, das sich in der spätromanischen Monumentalmalerei offenbart, als daß es auch nach dem Ablaufen der großen spätromanischen Stilwelle in der Sprache der dreidimensionalen Künste, der Architektur und der Plastik, sich noch durch fast ein halbes Jahrhundert lebendig erhält, und daß zuletzt, nachdem der Geist ausgeblasen, selbst seine hohle Schale noch eine Spanne Zeit hindurch die Fassung für den jungen Wein der Gotik abgibt, während sonst alle Äußerungen der gestaltenden Kunst schon dem neuen und unduldsamen Formenwillen dieser Gotik untertan erscheinen.

Fig. 547. Darstellung eines Malers aus Cod. lat. 507 der Wiener Hofbibliothek.

REGISTER.

Die Ziffern bezeichnen die Seiten, die kleinen hochstehenden Ziffern die Anmerkungen; die Stellen, wo vorzugsweise und hauptsächlich über den betreffenden Gegenstand gehandelt ist, sind fett gedruckt. Ein * neben der Seitenzahl gibt an, daß an dieser Stelle eine Abbildung von dem betreffenden Gegenstand zu finden ist. Gleichgültige und nebensächliche Erwähnungen sowie einfache Wiederholungen sind weggelassen, um das Verzeichnis nicht zu sehr zu belasten.

I. NAMEN-, ORTS- UND SACHREGISTER

(AUSSCHLIESSLICH DER DARSTELLUNGEN UND IKONOGRAPHISCHEN THEMEN).

A

Aachen
- Münster Literatur 1, Baugeschichte 8, 688, Datierung 758[60], Baumaterial 10, Bautypus der Pfalzkapelle **688** bis 700, Grab Karls d. Gr. 13*, Sarkophag 14, Ausschmückung 17, 741, Vorzeichnungen für die Mosaiken 26*, 722, Mosaiken 59, 174, Datierung 68, Dekoratives 69, 73, Salvator 259, 748, Kanzel 425, 701*, Technik der Malereien 644, Stil 750, System 651*, Elfenbeine 684, 705*, Bärin 700*, Artischocke 702, Radleuchter 786*, Eherne Gitter 705, Ausschmückung mit Stoffen 733, Goldene Tafel 754.
- Domschatz Karol. Evangeliar 707, Evangeliar Ottos III. 117, 236, 255, Stoffe 706*.
- Kaiserpfalz 682, Ausmalung 17, 741, Ausstattung mit Stoffen 726.
- Rathaus 742.
- Karol. Handschriftenschule 707.
- Schatzkammer Karls d. Gr. 706, 756.
- St. Adalbert Wandmal. 414*.

Abbassidenreich Beziehungen zu Karl d. Gr. 710.

Abendländisches und Orientalisches **670**—675.

Abdehraman Emir 713, 716.

Adagruppe 707.

Adalbert von Bremen 755.

Adana Handel 709.

Adele von Blois 734.

Aegypten 684.

Aemilius Abt Brauweiler 363.

Affeln Altar 623.

Afrika Mosaikgrabsteine 263*.

Agaune St. Maurice Gefäß 716*.

Agnellus Bistumsgeschichte 725.

Agram Domschatz Elfenbein 303.

Ahrweiler Pfarrkirche Außenbemalung 669[15].

St. Martin d'Ainay bei Lyon 179.

Airvault Skulpturen 324.

Aix Baptisterium 690.

Akademie karolingische 677.

St. Albans Stoffe 728.

Albert v. Laach 735.

Alcuin 66, 678, 698, 707, 748.

Alençon Bibl. Hs. 522[7].

Alexandria Mosaiken 171, 686, Wandteppiche 728, 729.

Alexandrinische Kunst 701, 738.

Alexandrovo Bronzetür 301.

Alfrid Gründer von Essen 99.

Altamura Kathedrale 215.

Altenberg Markuskapelle Wandgem. **601***, 812, System 659*.

Alpirsbach Glasfenster 155*.

Altari Stukkateur in Aachen 23.

St. Amand Abtei Stoffe 727.

Ambrosius Bedeutung f. Liturgie u. Musik 680, 692.

Amiens
- Kathedrale 166, Reliquien Johannes d. T. 233.
- Bibliothek Psalter 163.

Anagni Mal. 764[68].

Ancona Sarkophag 156.

Andernach Liebfrauenkirche Baugeschichte 443, 664, Wandmal. **445***, dekor. System 659.

S. Angelo in Formis Wandmal. 752, 754, 758[60], 778.

Angilbert 174, 676, 679, 697.

Aniane Klosterkirche 697.

Anno Erzbischof von Köln erweitert St. Gereon 137.

Ansegis Bauleiter in Aachen 11.

Antinoë Wandmal. 418.

Antiochia 686.

Anzy-le-Duc Mal. 760[63].

Aosta Kapitäl 129, Mosaik 168, Mauern 683.

Aprili Maler in Aachen 23.

Apsidendekoration 749.

Aquileja Mosaik 265.

Aribo Erzbischof 748.

Arles St. Trophime Portal 261, 683, Sarkophage 686.

Armenisches 495, 714.

Arnold II. Erzbischof v. Köln 271, 345, 776, 779.

Arras Kathedrale Grab des Frumaldus 266*.

Arvenna Holzdecke 528.

Aschaffenburg Hofbibl. Evangeliar 310*, 796*, Lektionar 353.

Aschenbroich Maler 653.

Ashburnham Pentateuch 728, 751.

Athos
- Malerbuch 83, 129, 153, 194, 212, 232, 302, 323, 351, 647.
- Wandgemälde 129, 778.
- Kloster Pantokrator Psalter 159.
- Kloster Vatopedi Psalter 159, Relief 417*.
- Kloster Lawra, Kutlumusi, Xenophontos, Dionysiu, Dochiariu 235.
- Kloster Iwiron Hsn 300.
- Kloster Esphigmenon Menologium 404.

Augustinus 149[1].

Augsburg Dom Tür 151.

Aula regia 742, 746.

Aulnay St. Pierre 317.

Außenbemalung 663.

Autun 168, 683.
- Kathedrale 173, 741.
- St. Martin 180.

Auvergne Skulpturen 317.
Auxerre
Kathedrale Mal. 740.
Kirche St. Germain 12[17], 165, 180.
Stephanskirche 173.
St. Etienne Mal. 760[63].
St. Eusèbe 174.
Avallon S. Lazare Wandgem. 70.
St. Avold 748.

B

Bacharach Peterskirche Baugeschichte 450, Ausmalung 451*, Dekor. System 660*, Außenbemalung 667*.
El-Bagaouât Mal. 751.
Bagdad Geschenke von dort 706, 712.
Bamberg Dom Chorschranken 814[156].
Bibliothek Alkuinsbibel 130, Evangeliar A II 18: 131, 258[25], 304, Kommentar d. Petrus Lombardus 165, Hs. A II 42: 314, Hs. A I 47: 353, Boetiuskodex 522, Hs. Ed. IV 8: 422.
Domschatz Stoff 731*, 738.
Bana Kirche 714.
Baouit Wandgem. 130, 157*, 257*, 260, 354, 418.
Barcelona Tafelbilder 764[69].
Bardenhewer Maler 275, 407, 523, 604, 627, 629, 635, 645, 657.
Bargello vgl. Florenz.
Basilica Bedeutung 699[47].
Bassi Martino 693.
Batzem Wilhelm Maler 635.
Baudri von Bourgueil 734.
Baulmes Krypta 188.
Bayeux Wandteppich 733*, 734, 738.
Beauvais Basse-Oeuvre 683.
Beeck Petrus a. Aachener Chronist 20.
Bemalte Holzdecken **528***.
Bendorf Evangel. Kirche Bauliches 628, Ausmalung **629***, 812.
Benevent Dom Türe 215, Exultet 216.
St. Benoit-sur-Loire Abteikirche Mosaik 177.
Bergeron Pierre über Aachen 20.
Berlin
Königl. Bibliothek vita Ludgeri 96*, Werdener Psalter 96, 164*, 761*, Cod. th. f. 379 : 795*, Itala-Fragmente 156, Cod. th. f. 357 : 258[25], Cod. aureus 707, Chronik 784.
Kaiser-Friedrich-Museum Byz. Relief 419, Koptische Stoffe 729, Tafelbilder 799, Altaraufsatz 738.
Kunstgewerbemuseum Stickereien 734, Tragaltar 787.
Kupferstichkabinett Evangeliar v. Abdinghof 131, 258[25], Hamilton-Psalter 159, Evangeliar 304*.
Bern Stadtbibl. Hs. d. Psychomachia 287.
Bernardini Maler in Aachen 23.
Bernward von Hildesheim 175.
St. Bertin Stoffe 727.
Berzé-la-ville Wandmal. 201, 650, 760[63], 768.
Besançon Bibl. Psalter 796[127].
Bethune Mosaik für Aachen 25, 60.
Bibelhandschriften Herkunft aus dem Orient 686.
Biblia pauperum 151, 808.
Bietigheim Wandgem. 357.
Bilderbibel 740.
Bildnisse von Äbtissinnen Essen 123*.
Bingen 785.
Bisutun Kapitäle 716.
Bitonto Kathedrale 215.
Bjeresjö Mal. 777.
St. Blasien Michaelskapelle 104[32].
Blau als Hintergrund 652.
Boetius 520, 734.
Bohi St. Maria Wandgem. 255.
Bominaco S. Maria 481[11],
Bonmont Psalter 796[127].
Bonn
Münster Literatur 433, Geschichte 406[3], **434**, 664, Wandmal. 421, 425, **436***, Dekor. System 654, Kunstgeschichtl. Stellung 780.
Provinzialmuseum Relief 419*, Skulpturen 612*.
Boppard Severuskirche Literatur 475, Baugeschichte 476, Malereien **479***—499, Technik 645, Dekor. System 654, 739, Kunstgeschichtl. Stellung 781.
Bordeaux
S. Seurin 154, Skulpturen 324.
Sog. Palais d. Gallien 682.
Sarkophage 685.
Borgo San Domino Skulptur 151, 481[11].
Bosra Zentralbau 689.
Boulogne Stadtbibliothek Psalter 163, 164.
Bourges
St. Etienne 155.
Kathedrale Glasmal. 237, 289, 540[11], Skulpturen 325.
Bramantino Skizzenbücher 690.
Braunschweig Dom Wandgem. 237, 738, 797, **806***.
Brauweiler
Abteikirche 105, Literatur 358, Baugeschichte 360—363, 656, Chorschranken 814, Ausmalung 656*.
Kapitelsaal Deckengemälde 155, 263, System 363*, Darstellungen **365*** bis 404, Bilderkreis 398, Mosaiken 169, Technik d. Mal. 645, 646, Dekor. System 654*, Kunstgeschichtl. Stellung **770***, 789.
Bremen Kirche 12[14], Stoffe 727, Evangelistar 761.
Bremm Altar 612*.
Brescia
S. Salvatore 50, 718.
S. Michele 129.
Bibl. Queriniana Bilder Hs. 216, Lipsanothek 156, 303[100].
Breslau Kgl. Bibl. Psalter 218.
Brinay Mal. 777.
Brindisi S. Giovanni 154.
Brixen Johanniskirche 809[153].
Brunnenfigur 700, 703.
Bruno Erzbischof Köln 224, 457.
Brüssel
Kgl. Bibl. Evangelistar 258[25], Karol. Evangeliar 707, Chronica regia 795*, Evangeliar von Groß-St.-Martin 811, Evangeliar Ms. 9428: 761.
Musée du Cinquantenaire Kreuz 289, Tragaltar 404, Antependium 785[106].
Bücken Stiftskirche Glasmal. 600, 808.
Bunzlau Mal. 765[71].
Burgfelden Kirche Wandgemälde 69, 73, 126, 201, 257, 739, 757[60], 758.
Burgos Holzdecke 531.
Burtscheid Abteikirche Reliquientafel 800[131].
Büschkens Hugo Maler 608.
Byzanz
Apostelkirche 213, 256[20], 299.
Kahrie Djami 256, 311, 418, 467.
Hagia Sophia Mosaik 311, 693, 700, 722, 730.
SS. Sergius u. Bacchus 691.
Byzantinische Stoffe 725, 738.
Kaiserpaläste Mosaiken 743.
Byzanz und Rom 673, 686.
Byzanz u. d. karol. Reich **676**, 709.
Handel 709, 756, 778, 802.
Eroberung i. J. 1204 803.
Byzantinischer Einfluß Essen 127, Köln St. Gereon 167, Toulouse 197, Schwarzrheindorf 305, Brauweiler 403, Köln St. Gereon 426, Im allgem. **754**, 756, 777, 802.
Byzantinische Hoftracht 197.

C (vgl. auch K)

Cairo Kirche Sitt Miriam Holztür 215.
S. Callisto Bibel vgl. Rom.
Cambrai Kathedrale 756, Apokalypse 29, 67, 704.

Cambridge Corpus Christi College Evangeliar 234, Hs. d. Ekkehard v. Aura 320*.
Canterbury Kathedrale 168, 728.
Cappenberg Bronzebüste 323.
Capua
S. Prisco 65.
S. Marcello Maggiore 83, 154.
Carden Kirche Farbige Außenbehandlung 665*.
Carthago Mosaik 167, Mosaikgrabstein 265.
Castellino S. Zeno bei, Wandgem. 236.
Cavaillon Kathedrale 683.
Cefalù Dom Mosaiken 418, 425, 779.
Cementarii 699[47].
Centralbauten Aachen 8, 688, Köln St. Gereon 136.
Centula Kirche 51, Michaelsaltäre 104[32], 174, Mal. 740.
Châlons-sur-Saône Kirche 12[14], 173.
Charlieu Mal. 760[63].
Chatillon-sur-Seine Mal. 760[63].
Charta Cornutiana 725.
Chartres
Merowing. Kirche 695[30].
Kathedrale 151, 166, Portal 261, 325, Glasgem. 425.
St. Chef (Isère) Wandgem. 70, 255.
Cheltenham Bibliothek Evangeliar 131.
Chloudof Psalter 159, 214.
Chlodwig 726.
Chosroes Parwiz Bogen des 716.
Chur Luciuskirche 98[38].
Ciampini Quelle für Aachen 22*.
Cillis Decke 304*, 530.
Civate S. Pietro 74.
Cividale S. Maria in valle 50, 53, 713. 718, Psalter d. h. Elisabeth 218.
Civray Skulpturen 317, 324.
Clermont N.D. du port Skulpturen 317.
Cluny Abteikirche Mal. 765.
Coblenz
S. Florinskirche 443, 664.
Deutschordenshaus 667.
Como Museo civico Relief 154.
Compiègne Marienkirche 698, 726.
Conques Kirche Schatz 155.
Corbeil Skulpturen 325.
Cordoba Moschee 718, Mosaiken 175, 716*, Bedeutung d. Stadt 710, 713, 755[53].
Cornelimünster Kloster 12[14].
Cornelius Peter 471.
Cortines 738.
Corvei Westbau 101, 102, 103.
Cosmas Topographie 157, 161.
Courajod Louis, seine Theorie **670** u. passim.
Cravant Kirche 663, 683.
Creifelds Maler 471.
Cremona Mosaikboden 170.
El Cristo de la Luz Kirche in Toledo 714.
Cruas Kirche Mosaikboden 179*.
Cremona Mosaikboden 170.
Cypern Schalen von dort 157.

D

Dädesjö (Schweden) Kirche Decke 531.
Dalmatika 712.
Daphni Klosterkirche Mosaiken 61, 214*, 256, 300, 311, 722, 778.
Darmstadt
Großherzogl. Bibl. Hiddacodex 131, 258[25], 760, Cod. 508 u. 530: 258[25], Evangeliar aus Gladbach 784.
Museum Turmreliquiar 787.
Daurade vgl. Toulouse.
Dausenau Kirche Außenbemalung 666.
Dakagon von St. Gereon 534.
Dekoratives System **651** bis 662*, 739.
St. Denys
Abteikirche 697, Mosaikboden 181*, 265, Grabstein d. Fredegunde 267, Glasgemälde 289*, 422, 541[11], Skulpturen 325.
Pfalz Karol. Mal. 744, 745.
Deutz Hs. von dort in Sigmaringen 784*, Heribertschrein 787*, 788.
Dialogus de cruce Christi Handschriften 130, 151, 317.
Die (Drôme) Baptisterium 176.
Dijon Bibliothek Bibel von Cluny 165*, Bibel von St. Benigne 331*.
Discus (Tisch) 744.
Disentis Kloster Stuck 53*, 74, 718.
Dona imperialia 731.
Donaueschingen Psalter 218.
Dougga Mosaikboden 183.
Drübeck Stuck 52.
Durandus 728.
Durham Kathedralbibliothek Hs. 161.
Düsseldorf
Landesbibliothek Missale 100, Bilderhandschriften 127, 422, Chronica regia 794.
Staatsarchiv Urk. 796*.
Dyderski Maler 604.

E

Echternach Willibrordikirche 90, 248, Mal. 762*.
Edingen Kirche 664.
Eilbertus Coloniensis 785.
Einhart 11.
Ekkehard von Aura Handschriften 320, 322.
Ekkehard IV. 748.
Elefant in Aachen 711.
Elfenbein 755.
Emmerich St. Martin Fußbodenmosaik 169*, Baugeschichte 204*, Wandmalereien **206***, Technik 644, Dekor. System 653, Kunstgeschichtl. Stellung **767**.
Engelchöre 105[32].
Engelsstadt (Kr. Bingen) Türsturz 71.
Enkaustik 644.
Erfurt Sarkophag d. h. Severus 489*.
Erlangen Bibl. Evangeliar v. Fulda 255.
Ermoldus Nigellus 679, **746**.
Escorial 761.
Esra Zentralbau 689, 691[11].
Essen
Münsterkirche Literatur 97, Baugeschichte 99, Byzantinisches dort 754, Westbau 102, Wandmalereien 102, **104**—131*, Datierung 125, 201, Technik d. Mal. 645, System 653, Kunstgeschichtl. Stellung **753**, Grabmal d. Mathilde 266, Wandgem. i. d. Vierung **427***—432, Kunstgeschichtl. Stellung 772, Gießhütte 702[55], Goldene Tafel 754.
Münsterschatz Evangeliar 126, 255.
Essenwein August 537.
Etschmiadzin Evangeliar 234, Zentralbauten 689, 693, 714.
Ewalde Schrein der h. 737.
Exultet Darstellung der Anastasis darin 216*, Ecclesia 353, 511[12].

F

Fahnen 738.
Faijum Bildnisse 752.
Fano Mauern 683.
Fardulf Abt v. St. Denys 744.
Fénioux Skulpturen 317.
Fischbach Maler 607.
Fischer Josef Maler 443, 471.
Fleury Kloster 755.
Floreffe Bibel 333*.
St. Florent Abtei, Teppiche 728.
Florenz
Bargello Elfenbeine 162, 314*, Kreuz des Ragenfrid 166, 316, Tafelbild 800*.
S. Giovanni 168, Mosaiken 237.
S. Maria novella Mal. 744.
S. Miniato 168.

Laurentiana Rabulascodex 234, 299, Cod. VI, 23: 234, Syr. Evangeliar 730*.
Opera del duomo Byzantin. Mosaikbild 301.
Fondi Exultet 216*.
Fontanelle Kirche 696.
Forez Wandmal. 760[63].
Formengrammatik 675.
Foursay Skulpturen 324.
Frauenchiemsee Kirche Wandgem. 70.
Frauenklöster 273.
Freising Dom Evangelistiar 255, Plastik 322.
Otto von Freisingen 271, 328.
Fréjus Kreuzgang 531, Mauern 683.
Fridericus Goldschmied 787.
Friedrich I. Kaiser Beziehungen zu Aachen 18, 786.
Fulda
Abteikirche Karol. Mal. 740, 748, Stoffe 727.
St.-Michaelskirche Ausmalung 74*, 104.
Bibl. Cod. D 11: 322.

G

St. Gallen Verehrung d. h. Lucius 96[39].
Basilika Wandgem. 235, 259, 740, Decke 529, Michaelsaltäre 104, Grundriß 695.
Bibliothek 96, Psalterium aureum 161, 721, Folchard-Psalter 161.
Pfalz 745, 748.
Gallicus Maler 806.
Gallien seine Kultur in nachröm. Zeit 677.
Gallorömische Städte 683.
Ganagobie Mosaikboden 181*, 183.
Gelenius Geschichtsschreiber 272.
Gembloux Stoffe 727.
Gemeticum Kirche 696.
St. Généroux Kirche 663.
Gent Bibl. Liber floridus 397, St. Bavo Mal. 766.
St. Georg in Grusien Ikone 420.
Gerhard von Are Propst 434.
Gerhard Paul Maltechniker 645.
Gerlacus Maler 790.
Germigny-des-Prés Kirche 10, 12[14], **54***, Baugeschichte 54, Stuckverzierung 56*, Mosaik 58, 175, 179, 704, **715***, 748, Kunstgeschichtl. Bedeutung **713**—724*, 750, Bautypus **713**.
Gernrode heiliges Grab 52, Mal. 765[71].
Gerona Mosaik 70, Teppich 734.
Gerresheim Stiftskirche Wandmal. 660*, 792, Technik 646, 647[9], Evangeliar 760.
Gilbertus Abt von Laach 262.
St. Gilles Kirche Portal 165*, 181, 481[11], Grabstätte des h. Aegidius 492.
Gladbach Missale 784, Tragaltar 786.
Gläser 755.
Glasmalereien karol. 751*, roman. 789, 808.
St. Goar Kirche 669.
Göbbels Matthias Maler 543, 565, 569, 591.
Godefroy de Claire Goldschmied 787.
Goldbach Mal. 751, 757, 767.
Goslar
Neuwerkkirche Wandgem. 129, 357*, 738, 797, Technik 650.
Rathaus Evangeliar 417.
Gozbertus Erzgießer, Trier 316[157].
Gräfrath Kirche Reliquientafel 800[131].
Grecisca [dona] 731.
Greco Maler 809.
Gregor d. Gr. 680.
Gregorianischer Kirchengesang 681.
Grenoble St. Laurent 188, 713.
Griechische Künstler im Norden 755.
Griechische Sprache Kenntnis 678.
Griechisches Zeremoniell 712.
Grimold Abt 745.
Grottaferrata Gemälde 301[89].
St. Guillaume-le-Desert 175.
Günter Bischof, sein Grabtuch 731*.
Gurk Nonnenchor Wandgemälde 129.
Gusdorf Kirche Skulpturen 789.

H

el-Hadra-Kirche 717.
Hagenau St. Georg 323.
Haimo von Auxerre Kommentar zum Ezechiel 341*.
Halberstadt
Liebfrauenkirche Stuck 52.
Dom oberstes Oratorium 105.
Wandteppiche 83, 727[16], 734*, Wandgem. 409[6], 738, 797.
Hamersleben Stuck 52.
Hannover Kaestnermuseum, Urk. v. Köln 796*, 809[153].
Hartberg Wandgem. 70, 323.
Harun al Raschid Kalif 711, 712, 716.
Hebräerbrief Programm für Essen 125.
Hedwig Äbtissin v. Essen, Gerresheim, Schwarzrheindorf 273, 345.
Heiligkreuz Kirche 714.
Heinrich II. Kaiser 701.
Hellenismus seine Rolle 673, 690.
Herrad von Landsberg vgl. Hortus del.
Herrenzimmern Teppiche 734.
Hexham Kirchen 699.
Hierapolis Oktogon 689.
Highworth (England) 154.
Hildegard Handschriften 785.
Hildesheim
Dom Westbau 101, 105[32], Fußbodenmosaik 170, Bernwardsäule 237, Gießhütte 702[55], Wandmal. 331*, 758, Taufbecken 512[13], Tür 758[60].
Michaelskirche 101, 103, Decke 325, 530.
Godehardikirche 101, Albanipsalter 163.
Beverinsche Bibliothek Orationale 216.
Dombibliothek Cod. 688: 353.
Hilperich Maler 740.
Hincmar Erzbischof 740.
Hirzenach Kirche 669.
Hohe Maler 271, 274, 360.
Holzdecken bemalte **528***.
Honorius Kaiser 692.
Honorius Augustodunensis 355, 728.
Hortus deliciarum 129, 287, 305, 316*, 354, 744, 758[60], 784.
Hrypis Kirche 699[48].
Hungertuch 737.
Hymnodie 680.

I (J)

St. Jacques des Guérets Wandgem. 218*, 260*, 414.
Jansen Ferdinand, Maler in Aachen 24[51], 25.
Idensen Mal. 799.
Jerusalem heiliges Grab 104, Armen. Evangeliar 300, 330.
Jet 419.
Jetzke Maler 471.
Igel Säule 703.
Ikonen Russische 419*, Byzantinische 799, 803.
Illusionistische Darstellungsart 684.
Ingelheim
Pfalz 10, 682, 746, Wandstuck 53, Wandgemälde 324, **746**.
Remigiuskirche 746.
Johannes Maler in Lüttich und Aachen 15, 755.
Johannes Cassianus 399.
Johannes Gallicus Maler in Braunschweig 806.
Jouarre Krypta 188, 694, 713.

Iren in karol. Zeit 678.
Irene Kaiserin 709.
Isaura Oktogon 689.
Issoire St. Paul 173.
Jumièges Kirche 696, Mal. 766[74].
Justus von Gent 522.

K (vgl. auch C)

Kabr-Hiram Mosaik 167.
Kairo
Azharmoschee 717.
Tulunmoschee 717.
Hakimmoschee 718.
Kaisertum Idee 747.
Kalaa der Beni-Hammad 718.
Kalkwasser 643.
Kanonestafeln 686, 708, 738, Beziehungen zur Architektur 708[69], 731.
Karl der Große 8, 528, 679, 688, Schatzkammer 707, Testament 708.
Karl der Kahle 756.
Karlsburg Batthyánysche Bibl. Cod. aur. v. Lorsch 70.
Karlstein Marienkirche Decke 531.
Karolingisches und Orientalisches **676**—687*.
Karthago Mosaiken 171.
Kasr Firaun 717.
Kiew St. Sophia Mosaiken 256, 416, 722.
Kirchengesang 681.
Kirchenvorhänge 729.
Kleinasien Beziehungen 677, 689, Sarkophage 686, Bedeutung für den Zentralbau 690.
Klein-Komburg Wandgem. 259, 762[65].
Kleve Karol. Hs. von dort 707.
Klosterneuburg Altaraufsatz 153, 155.
Knechtsteden Abteikirche Malereien 70, 74, **249***, Baugeschichte 246*, 763[66], Dekor. System 653, Kunstgeschichtl. Stellung **763**.
Koblenz St. Castor Altaraufsatz 788.
Köln
Steine von dort in Aachen 9.
Röm. Skulpturen 703.
Karol. Hsn. von dort 707, Kölner Hsn. aus roman. Zeit 760.
St. Andreas 450.
St. Aposteln Wandmal. 201*, 734, 761, Hungertuch 737, Haus bei St. Aposteln Wandmal. 520*.
St. Cäcilien Wandmal. 647, Tympanon 788.
Dom, Grabstein des Gero 266, Wandgem. im alten Dom 749, Hsn. d. Dombibliothek 760, 783*, Dreikönigenschrein 788.
St. Gereon Kirche 12[15], Literatur 132, Baugeschichte 135, 425, **132**—168, 188, 263, 663, 691, Mosaiken in der Krypta 684, Dekagon u. Taufkapelle Geschichte 534, Mal. **535*** bis 560, Hauptapsis Geschichte 405, Mal. **407**, 421, Technik 645, Reliquiar 560[16], Chorgestühl 421*, Stoffe 732, Bilderhsn. von dort 760, Dekor. System 650, 660, Kunstgeschichtl. Stellung 774, 790, 795, 815.
St. Georg Wandmal. 202*, 761.
Groß-St.-Martin Mosaiken 168, Evangeliar von dort 811.
St. Kunibert Kirche Mosaiken 168, Literatur 589, Baugeschichte 590, Mal. **591***–600, 811*, Stickerei 737*, Glasmal. 599, 808*, Technik 650, Kunstgeschichtl. Stellung 809.
St. Maria im Kapitol Kirche 101, 682, Literatur 220, Baugeschichte 222*, 459, Wandmalereien **222***, Kunstgeschichtl. Stellung 767, Teppich 727, Grabstein d. h. Arnulphus 268*, Tür 758[60], Grabmal d. Plectrudis 789*.
St. Maria Lyskirchen Literatur 568, Baugeschichte 569*, Malereien **570*** bis 588, Kunstgeschichtl. Stellung 792, Evangeliar 258[25], 760.
St. Pantaleon Literatur 455, Mosaiken 168, Baugeschichte 457*, 789[116], Mal. **460***—468, Kunstgeschichtl. Stellung 774, **782**, Kronleuchter 564[8], Tympanon 788*, 808*, Hsn. von dort 794.
St. Severin Literatur 561, Mosaiken 168, Baugeschichte 562, Mal. **564*** bis 567, Technik 650, System 661, Kunstgeschichtl. Stellung 792.
St. Ursula 103[23], Mal. auf Schiefertafeln 650, 814*, Technik 650.
Haus am Holzmarkt 523*.
Kunstgewerbemuseum Bronzeschüssel 153*, Elfenbein 421*.
Stadtarchiv Evangeliar W 312: 258[25], W 312a: 783.
Konghella Goldene Tafel 756[55].
Konrad III. König 272, 435, 779,
Konrad von Hirsau 784.
Konstantinopel vgl. Byzanz.
Konstanz
Grabeskirche 104[32].
Münster Decke 530.
Korfu 684.
Korinth Handel 709.
Krakau Evangeliar 322.
Krems Wandgem. 481[11].
Kremsmünster Rotula 290.
Kreuzförmige Basilika 695.
Kutlumusi Kirche Wandgem. 235.
Kunibert vgl. Köln.
Kusejr 'Amra 738.

L

Laach Abteikirche Geschichte 262, Mosaikgrabstein 263*, Farbige Außenbehandlung 664, Nikolauskapelle 665*, Teppiche 735.
Lackalanga Mal. 766[74].
Laon Kathedrale Skulpturen 317, 397.
Laval St. Martin Wandgem. 255, 325.
Lavandieu Wandgem. 260.
Lawra Kloster Wandgem. 234.
Lebrath 175.
Le Mans Kathedrale 325, Stoff 684.
Leo IX. Papst 224.
Leon Panteon de los Reyes 255.
Le Puy en Velay Wandgem. 305*.
Lerida Tafelbilder 764[69].
Lescar Mosaik 71, 180*.
Leuchter 712.
Liber pontificalis 725.
Libri Carolini 726.
Liessies Stoffe 727.
Liget Mal. 762.
Likhatcheff Sammlung von Ikonen 419*, 467*.
Limburg Dom Literatur 500, Baugeschichte 501, Malereien **502***—519, Technik 645, Dekor. System 659, Kunstgeschichtl. Stellung 777, **781**.
Lincoln Kathedrale Fries 217, 218.
Linie Gesetz der 754, 815.
Linz Pfarrkirche Baugeschichte 607, Mal. **608***—615, Kunstgeschichtl. Stellung 793.
Lippstadt Mal. 799.
Liturgie gallische 677, 679.
Lobbes Kloster Decke 529.
Lohne Kirche Glasmal. 808.
London
Victoria-und-Albert-Museum Emails 155, 290, Elfenbeinkästchen aus Werden 197, 217, Elfenbein 304, Kappa von Hildesheim 404, Kopt. Vorhang 730.
Britisches Museum Psalter der Melisenda 166*, 316, Queen Mary's Psalter 155, 165, Canterbury-Psalter 161, Psalter Cott. Tib. C. VI. 163, Exultet 216, Harley-Evangeliar 235, Bibel von Floreffe 333*, 767, Bibel von Stavelot 767, Menologium 404, Cod. Addit. 21602: 522[7], Emails 155, 289, Goldglas 329, Fayenceschale 256[19], Elfenbeine 260[29], 330.
Westminsterabtei Grabmal Eduards d. Bekenners 267.
Lonnig Kirche 445[5].
Lorsch Kloster 175,
St. Loup-de-Naud Skulpturen 325.
Louvre vgl. Paris.

St. Lukas in Phokis Kloster 117[44], 131, 214*, 256, 416, 418*, 722, 778.
Ludwig d. Deutsche 710.
Ludwig d. Fromme 710, 746.
Lübeck
Dom Skulptur 153.
Marienkirche Skulptur 611.
Lucca Traktat von 644.
Lügde Kilianskirche Wandgem. 260, 345, 799.
Lustzelt 712.
Lüttich
Kirche St. Jacques Malereien von Johannes 15, Grabinschrift 16, Stoffe 727.
Bibl. Evangeliar Notkers 258[25], vita Lamberti 622, Bibel v. Averbode 767.
Schule 749.
Luxueil Kloster 697[39].
Lyon Mosaiken 175.
St. Irénée 170, 181, 188.
Kathedrale 683, Hauptportal 237.
Lyskirchen vgl. Köln.

M

Madalulfus Maler 528, 740.
Madonna dell'Annunziata bei Lugano Wandmal. 239.
Madrid Archäolog. Museum Decke 531.
Maestricht Servatiusschrein 611.
Magdeburg Dom Skulpturen 811.
Maihingen Bibl. Hs. 522.
Mailand
Bedeutung der Stadt 692, 700, Handel 756.
S. Ambrogio 131, 722, Tür 156, Paliotto 758.
S. Aquilino 691, 693.
San Lorenzo 691, **692**, 700, 713.
San Satiro 714.
Liturgie 680.
Mainz
St. Alban 104[32].
Dom Mal. 748, 778[94].
Makam Ali am Fugserat 717.
Malerbuch vom Berg Athos vgl. Athos.
Mals St. Benediktkirche Stuck 718, Mal. 751*.
Manacor Mosaikgrabstein 265.
Manchester Essener Hs. bei Mrs. Rylands 126*, 258[25].
Manglieu Kirche 696, Holzdecke 528.
Le Mans Marienkirche 749[31].
Mappae clavicula Traktat 644.
Marburg Elisabethkirche Glasfenster 600, 808, Außenbemalung 669[15].
St. Maria auf Mallorca 183.
Marienberg (Vintschgau) Wandgem. 259.
Marienkirchen 749.
Marienstatt Abteikirche Außenbemalung 669[15].
Marseille, La Major Mosaik 74.
Martianus Capella 520, 734, 744.
Martin Maler 438, 478.
Martyria 403, 688.
Martyrologien 150, 403.
Mathilde Äbtissinnen in Essen 100, 102, 125.
Mauren und Karl d. Gr. 710.
Mauriac Tympanon 153.
St. Maurice Krypta 188, Gefäß 716*.
Maurinusschrein Köln 788*.
Maus Burg Außenbemalung 669*.
Medarduskapelle Brauweiler 361.
Meister Maler 607.
Melk Bibl. Hs. 522.
Melle Skulpturen 324.
Memoriensteine Bonn 434.
Menologien 403.
Merowingisch-fränkische Kunst **682**—687, 682.
Merowingische Architektur **694**—700.
Merseburg Dom Decke 529.
Pfalz Mal. 744.
Mesopotamien Ursprung der bildl. Vorstellungen dort 329, Motive von dort 685, Verbindungen m. d. karol. Reich 711, Stuck 717.
Messina Kathedrale Mosaiken 779.
Metalleinlagen 650.
Methler Kirche Mal. 799*, 815.
Mettlach Reliquiar 782.
Metz
Merowing. Bauten 682.
St. Peter 697.
Museum Roman. Decke 530*, Weibl. Gewandfigur 701, Röm. Skulpturen 703.
Michaelsaltäre 104, 124.
Michaelskirchen 103, 104[32].
S. Miquel de la Seu 800[131].
Mistra Wandgem. 422, 425.
Moissac Kirche 155, 165, 179, Skulpturen 317, 510[12], Sarkophag 685*.
Mölln Kirche Wandgem. 612*.
Monopoli Kathedrale 215.
Monreale Dom Mosaiken 61, 129, 215, 301, 311, 418.
Mons Kapelle Wandgem. 290*, 766.
Montcherand (Waadt) Wandgem. 255.
Montecassino Kloster 50.
Montégut Säulen aus Toulouse 186.
Monte S. Angelo Bronzetür 129.
Montmorillon 511[12].
Montoire Wandgem. 255, 317*, 764, 765, 768.
Montpellier Bibl. Hs. 522[7].
Monumentaler Stil **740***—816.
Monza Mal. 742.
Mosaiken Spätrömische Mosaiken **171**, 684, Köln, St. Gereon **137***, Mosaiken diesseits der Alpen **168***, Germigny-des-Prés 715*, 719*, Technik 183, Mosaiken in Italien 183, Brauweiler 361.
Mosaikgrabsteine in Nordafrika 263*, im Abendland 265*.
Moskau Bibl. Psalter Chloudof 159, 214, Griech. Menologium 235, 404.
Mouskets Philippe Reimchronik 17.
Mschatta 717[23].
Müllenark 525.
Müllenbach Kirche roman. Ausmalung 655*.
München Staatsbibliothek Wessobrunner Codex 25*, 29, 704, Codex v. St. Emmeran 66*, 131, 258*, 510[12], Cod. Cim. 58: 236, 304, Utacodex 530, Evangeliar Ottos II. 70, 117, C. l. 17011: 74, C. l. 11020: 258[25], C. l. 14159 u. 8201: 151, Gebetbuch d. h. Hildegard 785, Serbischer Psalter 159, Mater verborum 165, C. l. 13002: 357[85], C. l. 2599: 522, C. l. 23631: 704*, C. l. 8713: 796[127].
Münster in Graubünden Kloster St. Johann Musiv. Behandlung 663, Karol. Malereien 69, 87[28], 162, 201, 663, 704*, 722, 740, 742*, 750, 768.
Münster i. W. Landesmuseum Skulpturen 420, 425*, Tafelbilder 799.
Münster Gisbert Maler 658.
Münstereifel Stiftskirche Geschichte 198, Beschreibung 199*, Malereien 198*, 200*, Kunstgeschichtl. Stellung 761.
Muraszombat Wandgem. 256.
Musik in karol. Zeit 680.
Musivische Verzierung des Mauerwerkes 663.
Musterbücher 733.

N

Nea Moni auf Chios 722, 778.
Neapel
Baptisterium d. Bischofs Soter 55.
Alte Kathedrale Relief 152.
Palast Theodorichs 743.
Nennig Mosaikboden 183.
Nepi St. Elia 65, 764.
Néréditza bei Novgorod Wandmal. 418, 467.
Neumagen Skulpturen 73.

Neuß Stiftskirche Baugeschichte 469, Wandmal. **472***, Technik 645.
Neustift Michaelskapelle 104[32].
Nevers S. Sauveur 155.
Nicea Mosaiken 722, Handel 709.
Nicetius Bischof 74.
Nicodemus Evangelium des 211.
Nicolaos Mesarites 299.
Nideggen Pfarrkirche Baugeschichte 634, Mal. **635***—640, 812.
Niedermendig Pfarrkirche Wandgem. 612*, 635, 814*, Außenbemalung 666.
Niedermünster 668[14].
Niederzell vgl. Reichenau.
Nikolas von Verdun Goldschmied 788.
Nîmes Mosaik 69, Mauern 683.
Nimrud Steinskulptur 716.
Nivardus Maler 755.
Nivelles St. Gertrude Portalrelief 154*.
Nola Felixbasilika 49.
Nonnenemporen 273.
Noppius Aachener Chronist 20.
Nordafrika Mosaiken 171.
Normannen zerstören Aachen 15.
Nowgorod Kathedrale Tür 215, 316[157], 467.
Nunkirche Bauliches 632, Wandgem. 633*.
Nürnberg German. Museum Glasgemälde 421*, Kopie v. Wandmal. 522.
Nymwegen Pfalzkapelle 9.

O

Oberbreisig Pfarrkirche Baugeschichte 603, Mal. **604***—606, Außenbemalung 666.
Oberdiebach Kirche 669.
Oberweis Mosaik 71*.
Oberwesel Kirchen 669.
Odo von Metz Baumeister 9, 11.
Olbers Maler in Aachen 28.
Omajaden Dynastie 713.
St. Omer Mosaik 165, 168.
St. Bertin 173, 174, 180, Mosaikgrabstein 266*.
Museum Kreuz 289.
Opus Alexandrinum Technik 170.
Orgel 709.
Orient Einfluß 172, Brauweiler 403, Orientalisches und Abendländisches **670**—675, Orientalisches und Karolingisches **676**—687.
Orléans Alte Kathedrale 181.
Orosius 747.
Osten Maler 407.
Otto III. 756.
Oued Athménia Mosaik 69[166].
Ouled Agla Mosaik 69[166].
Oviedo Tierfries 481[11].
Oxford Bodleiana Caedmonhs. 217, Elfenbein 782.

P

Paderborn Dom Portal 611, Stoffe 727[16], Kapelle 755.
Palaestina Psalterillustration 158.
Palastbau in karol. Zeit 682.
Palermo Mosaiken 301, 779.
Pallaria, S. Maria 65.
Palma, S. Maria di Mosaik 176.
Palmyra Grabkammer 130.
Parenzo Kathedrale 65, 131.
Paris
Louvre Mosaik von Kabr-Hiram 167, 481[11], 684, Mosaikgrabstein 265, Mosaik von Sour 168, Elfenbeinkamm 155, Coffret de St. Louis 155, Mosaikbild 301, Byzantin. Relief 417*, Elfenbeine 420, 782.
Bibliothèque nationale Vivianusbibel 66, Antiphonar v. Prüm 70, Lütticher Evangelistar 70, C. graec. 139: 159, C. graec. 74: 235, 300, Hs. d. Gregor v. Nazianz 128*, 152, 300*, 330, Cod. lat. 8851: 130, C. graec. 923: 152, Credo d. Joinville 155, Psalter Karls d. Kahlen 161, Bibel Karls d. Kahlen 161, Cod. purpur. Sinop. 234*, C. graec. 1528: 235, Karol. Hsn. 235, 255, 258, 704, 713[1], Sakramentar v. St. Gereon 258[25], 760, Apokalypse v. St. Sever 287, C. graec. 1242: 302, Antiphonar v. St. Martin des champs 304, Syr. Bibel 329*. Typolog. Hsn d. 13. u. 14. Jh. 334, Bibel von Rosas 335*, Haimokommentar 340*, 769, Cod. l. 41: 353, Liber floridus 397, C. graec. 580: 404, C. l. 17325: 784, C. l. néerl. 522[7], C. l. 15675: 766, Skizzenbuch d. Villard de Honnecourt 782*.
Musée Cluny Mosaiken 182*, 265, Goldene Tafel 754, Altaraufsatz aus Koblenz 788, Merowing. Sarkophag 726.
Notre Dame 152, 325.
Basilika d. h. Genoveva 172.
St. Germain-des-Prés 155, 173.
Sainte-Chapelle 152.
St. Vincent 173.
Parma Baptisterium 481[11].
Parthenay Skulpturen 317, 324.
Paschalismosaiken 723*.
Paulus Diaconus 678.
Paulus Silentiarius 730.
Pavia Handel 756.
S. Michele 154, 165, 168, 481[11], Mosaik 170, 318.
Kapelle Karls d. Gr. 528.
Palast Theodorichs 743.
Pédret Wandmal. 354.
San Pedro de Nave 714.
Périgueux Grab d. St. Front 266.
Perpetuus Bischof 695.
Perschen Friedhofkapelle Wandmal. 357, 765*.
Persische Kunst 716.
Peterborough Kathedrale Decke 530.
Petersburg Kaiserl. Bibliothek, Evangelienfragment 214, Evangeliar Nr. 21: 214, Teppich 730.
Petershausen Klosterkirche 52, Antependium 68, Mosaiken 175, Decke 528.
Peterslahr Glasgemälde 789.
Peter von Pisa 678.
Petit-Quevilly Wandmal. 809[153].
Pfalzen Ausschmückung durch Stoffe 725, 738.
Pforta Hs. d. Augustinus 324.
Philipp von Heinsberg Erzbischof 361.
Physiologus 480, 734.
Piacenza 168.
Pigna 703.
Pinienzapfen 702.
Pippin 679, 709.
Pisa Dom Erztüre 215.
Pisweg (Kärnten) Karner Wandgem. 129.
Plektrudis Köln 223, 789*.
Poitiers
St. Jean 186, 694, 713, Wandgem. 70, 324, 764, Stoffe 727, Sarkophage 685.
St. Hilaire-le-grand 176.
Kirche des h. Maxentius 696.
N. D. la grande 324.
St. Radegonde Mal. 759.
Museum Reliquiar 71*.
Poitou Sarkophage 72.
Polirone S. Benedetto Mosaik 170.
Poppo Erzbischof 618.
Potthast A. A. Maler 660.
Prämonstratenserkirchen 765.
Provinzialkunst römische 171.
Prüfening Wandgem. 322, 355*.
Prugiasco S. Carlo Wandgem. 70.
Prüm Hsn. von dort 760.
Psychomachia des Prudentius 287.
Pürgg Johanniskirche Wandgem. 70.
Purpur byzantinischer 728.
Putz 645.
Le Puy Bibl. Theodulfbibel 713[1], Kathedrale Mal. 759*.
Psalter Handschriften Darstellungen 156.

Q

Quast von, Entwurf f. Aachen 25.
Quedlinburg Stuck 52, Teppiche 521, 734, 739, Altaraufsatz 738.
Quensen Maler 797.

R

Ragenfrid Kreuz des 166.
Ravenna
- Stellung i. d. karol. Zeit 679, 692, 700, Marmor und Mosaik in Aachen 10, Stuck 49.
- S. Apollinare nuovo 49*, 66, 257, 725.
- S. Apollinare in classe 303.
- Baptisterium 49.
- S. Giovanni in fonte 49, 197.
- Orthodoxes Baptisterium Mosaik 63.
- Mausoleum der Galla Placidia 197, 714.
- S. Vitale 50, 60[123], 83, 130, 257, 723, 726, Bedeutung für Aachen 691.
- Bischöflicher Palast 130, 723.
- Palast des Theodorich 725, Mal. 743.
- Museum Elfenbein 311*.

Rebais Kloster 697.
Recht römisches 677.
Regensburg
- Dom Fassade 323.
- St. Emmeran Wandgem. 323, Decke 529.
- Byzantin. Einfluß 756, 767.

Reichenau
- Bauten Witigowos 52.
- St. Georg in Oberzell, Malereien 69, 87, 126, 201, 257, 742*, 751, 757.
- Stiftskirche St. Peter u. Paul 106, 259, 260, 261[33], 757[60], 764, Kreuzgang Decke 528.

Reichenhall S. Zeno 322.
Reichskunst römische 674, 681, 700.
Reims Steinmaterialien 9, Handschriften der Schule v. Reims 87[28], 708, Mosaiken 175.
- St. Nicaise 182.
- St. Pierre des Dames 182.
- St. Remi Mosaik 129, 168, 170, 179, 512[13].
- St. Symphorien 182.
- Marienkirche Holzdecke 528, Mal. 740.
- Museum 182.

Reggio 168.
Reliquien in Aachen 688.
Reliquienkästen 537.
Remagen Portal 153, 315.
Renaissance Karolingische Selbstzeugnisse 676, 682.
Rensing Maler 451.
Rheinfels Burg Außenbemalung 669.
Rhythmus 651, 738.
Riez Kirche 182, 690, 694, Wandgem. 324.
St. Riquier Klosterkirche vgl. Centula.
Rodin Auguste 649, 812.
Rom
- Stellung zum Orient 672, Schätzung in karol. Zeit 676, 679, 700, Mosaikböden 183.
- Kloster S. Andrea 50.
- S. Callisto Bibel 66*, 161, 258, 330, 721*, 728*, 749.
- S. Cäcilia in Trastevere Mosaik 63, 65.
- S. Clemente Wandgem. 215*.
- S. Cosma e Damiano Mosaik 63, 749.
- S. Costanza 689, 714.
- Generosa Cimitero 65.
- S. Giovanni im Lateran 129, 689, Lateran, Triklinium 724[41].
- S. Maria antiqua 128, 160, 214, 738, 750.
- S. Maria in Cosmedia 66.
- S. Maria in domnica 303.
- S. Maria Maggiore Mosaiken 83, 197.
- Minerva Medica 690, Ausstattung 725.
- S. Nereo u. Achileo 303, 724.
- Pantheon 689, 691.
- S. Paolo fuori le mura Mosaik 62, Tür 215, 300, Ausstattung durch Stoffe 725.
- S. Pietro ad vincula 55.
- S. Prassede Mosaik 63, 130, 215, 303, 723*.
- St. Peter Sakristei, Dalmatika Karls d. Gr. 302*, Alt-St.-Peter Rundbauten 691, Ausstattung durch Stoffe 725.
- Serapeum 703.
- Tempio di Siepe 691.
- S. Sabina Grabplatte 268*.
- S. Valentino Cimitero 65.
- Vatikan Pigna 703.
- Vatikana Farfabibel 129, 236, 337*, Topographie d. Cosmas 157, 329, Psalter aus Bury St. Edmund 163, Cod. Urbin. 2: 214, Menologium Basilius' II. 235, 403*, 420, 728, Cod. I. Ottobon. 79:303*, Hs. d. Heinrich v. Scheftlarn 322, Griech. Homiliensammlung 354.
- Pinakothek des Vatikan Gemälde 301.
- Christl. Museum des Vatikan Byzantin. Relief 419, Elfenbein 420.
- Museum Kircherianum Elfenbein 160.
- S. Zeno Kapelle in S. Prassede 130.

Roma aurea, altera in karol. Dichtungen 676.
S. Romain-le-Puy Wandgem. 70, 760[83].
Römisch-hellenistische Bildnisse 752.
Rosas Bibel von 335*.
Rosières Reliquiar 804[137].
Rötelvorzeichnung 645.
Rouen Kathedrale 154.
Ruclachen 738.
Rundbauten vgl. Centralbauten.
Rupert von Deutz 281, 320, 325, 728.
Rupertsberg 785.

S

Saggara 130, Kloster St. Jeremias Wandgem. 257.
Salerno Paliotto 129.
Salona
- Baptisterium 691.

Saloniki
- S. Demetrius 130.
- S. Georg 689, 691, 722, 726*, Handel 709.

Salviati Mosaik in Aachen 25, 59.
Salzburg
- Kirche auf dem Nonnberg 14[22], Mal. 753*, 760[63], 775[86], Antiphonar 217*.
- Byzantin. Einfluß 756, 767, 804.

Salzsäure 643.
Saintes Skulpturen 324.
Samarra 717[23].
San Galli Skizzenbücher 690.
Sargenroth Nunkirche Wandgem. 632*.
Sarkophage spätrömische 685*.
Sarrazenen 755.
Sassanidische Bauten 717.
Sassanidische Stoffe 706, 738.
Savennières Kirche 663, 683.
S. Savin (Vienne) Kirche Malereien 70, 255, 260, 759, 765.
Sayn Klosterkirche Außenbemalung 666*.
Sens Kathedrale 166, Mosaik 177*.
Schallgefäße Köln, St. Severin 567, 650[15].
Schemokmedi Kloster Buchdeckel 215.
Schmitz Adolf Maler 527.
Schmitz Franz Architekt 437.
Schola Palatina 677, 678[6], 706.
Schöngrabern Kirche 165.
Schwarzrheindorf Doppelkirche Literatur 269, Geschichte 271*, 435, Malereien Unterkirche 278 bis 342*, Oberkirche 343—357*, Technik 645, 646, Dekor. System 653, Kunstgeschichtl. Stellung 768*.
Schwefeläther 643.
Sedrasa Palast 717.
Sedulius Scottus Tituli 749.
Seligenstadt Basilika 102.
Sens Kathedrale Mosaik 177.
Sgraffito Technik 170.

Sicilien Bedeutung im 13. Jh. 804.
Siena Bibliothek Buchdeckel 215, 420.
Sigmaringen Bibl. Hs. aus Deutz 784*.
Sinai Katharinenkloster Mosaik 299.
Skizzieren 26, 649, 704.
Smyrna griech. Oktateuch 129.
Soasa Oktogon 689.
Soest
Stellung von Soest 777, 796, 799, Tafelbilder 800.
Dom St. Patroklus Wandgem. 259, 320, 325, 345, 774, 775*, Skulptur 153, 420.
St. Maria zur Höhe Wandgem. 417, 796*, Technik 650.
Nikolaikapelle 798.
Soghanle Unterkirche 215.
Soissons Museum Skulptur 218.
Sophia 782[101].
Sordes Abteikirche Mosaikboden 181*.
Sorö Mal. 776[87].
Souk-el-Abiod Mosaikgrabstein 265.
Spalato 188, 689, 690.
Spanien Beziehungen zu Karl d. Gr. 711.
Speckstein 419.
Speculum humanae salvationis Handschriften 130.
Speculum virginum des Conrad von Hirsau Handschriften 317, 785.
Speyer Cod. aureus 761.
Spoleto Flabellum 72.
Stapleton (Cumberland) Wandgem. 151.
Steeg Kirche 669.
Stickereien 726, 738.
Stier Hubert Architekt 502.
Stockholm Bibliothek Cod. aureus 255.
Stoffe 709, 712, 716, 725*—739.
Straßburg i. E.
Münster Skulpturen 811.
Bibl. Hortus deliciarum 129, 131, 165.
Strzygowski Josef seine Theorie 672 u. passim.
Stuck in Aachen 49, Verwendung in altchristl. u. frühmittelalterl. Zeit 49*, in Germigny-des-Prés 56*, 176, 713, 717, in roman. Gemälden 650, Stuck im Orient 717.
Stummel Maler 427.
Stuttgart
Staatsbibliothek Karoling. Psalter 29, 163, 217, Evangeliar v. St. Gereon 137, Cod. bibl. 4° 2: 258[25], Psalter des Landgrafen Hermann v. Thüringen 217*.
Landesmuseum Fenster v. Alpirsbach 155*.
Suèvres Kirche 663.
Surgères Skulpturen 317.
Swanhild Äbtissin von Essen Evangeliar 126*.
Syrer als Träger d. oriental. Einflüsse 676, 724.
Syrien Psalterillustration 158, Ursprung der ritterlichen Heiligen 417, der Maria Platytera 466, Sarkophage 685.
Syrische Stoffe 738.

T

Taben Glasmal. 790.
Tak-i-Bostan Bogen 716.
Taparura Mosaikgrabstein 264.
Taron Mosaik 177*.
Tarsus Handel 709.
Taufkapelle v. St. Gereon 534, v. St. Kunibert 595, 811*.
Technisches Schwarzrheindorf 275, 279, 343.
Technik und Stil 643—650, 738.
Teppiche 725*—739, 755.
Thabraca Mosaiken 171, Mosaikgrabsteine 264*.
Theodorich 692, Statue in Aachen 15, Mal. 743.
Theodulf Bischof von Orléans, Erbauer von Germigny-des-Prés 55, 678, 679[13], 731, 744.
Theodulfbibeln 713[1].
Theophanu Äbtissin in Essen 100, 125, 755.
Theophanu Kaiserin 224, 458, 727, 755.
Theophilus, Traktat 647.
Thessalonich vgl. Saloniki.
Theudelinde 742.
Thiers Mosaiken 177, 684*.
Thietmar 755.
Thor (Provence) 74.
Tipasa Grabkirche 691[11].
Tituli 740—750.
Tirol Schloß Kapelle 153.
Tische mit Darstellungen 744.
Toledo
Kathedrale Relief 301.
Kirche El Cristo de la Luz 714.
S. Maria de Melque 714.
Torcello Dom Mosaiken 61, 215, 416, 778, 779.
Toulouse
Daurade Geschichte 183, Beschreibung 184*, 691, 694, Mosaiken 178, 189*, 684.
Museum Säulen 186, Sarkophag 197*, Kapitäl 218*, 237, Venuskopf 701.
Tournai Kathedrale Mal. 766*, 778*.
Tournus St. Philibert Wandgem. 70, 255, 481[11], Mosaik 180.
Tours
St. Martin 695, Karol. Mal. 740.
St. Julien Wandmal. 722, 754.
Trani Kathedrale 129, Tür 215.
Transmundus Maler 755.
Trapezunt Handel 709.
Trier Steine von dort in Aachen 9, 19, Stellung zum Griechischen 677.
Stadtbibliothek Codex Egberti 117, Cod. aur. v. Prüm 322, Apokalypse 29, 67, 68*, 687*, 704*, Cod. lat. 23: 258*.
Provinzialmuseum Mosaiken 70*, 71, Neumagener Skulpturen 73*, 703, Relief v. Neutor 21[44].
Basilika 691.
Dom Literatur 616, Baugeschichte 443, 617*, 682, 683, Römischer Bau 49, Römisch-fränkische Dekoration 74, Malereien 620*—623, Technik 646, Musiv. Behandlung 664, Skulptur 481, Chorschranken 814.
Domschatz Evangeliar 255, Karol. Hsn. von dort 707.
S. Matthias Grabkammer 73[200], Portal 668[14], Kreuzreliquiar 782, Chorschranken 814.
S. Maximin 106, Brunnen 315*, Teppiche 734, Mal. 748.
Simeonskirche 106.
Kaiserpalast 682.
Triumphbogenmotiv 683.
St. Trond Mosaiken 175, Stoffe 727.
Troyes Mosaik 71, Reliquiar 289.
Tuff 664.
Tünche vgl. Technik.
Turin Mosaikboden 183.
Turpin Nachrichten über Aachen 17, 741.
Typologische Zyklen 741, 746.
Tyrus Seidenstoffe 729.

U

Udalrich Abt 702[55], 703.
Umbehänge 738.
Unruhiger Stil 790*—808.
Urbino Gemälde d. Justus von Gent 522.
Usia 782[101].
Uthina Haus der Laberier 171.
Utrechtpsalter 85, 158, 161, 167.

V

St. Vaast (Arras) Kloster 726, Stoffe 727.
Vä (Schonen) Mal. 766[74], 777.
Vaison Kirche 188.
Valbonne Sarkophag 685*.

Valence Baptisterium 176.
Vatikan vgl. Rom.
Vela picta 729, 737*.
Venasque (Vaucluse) Grabstein 71, Baptisterium 188, 694, 713.
Venedig
S. Marco Mosaiken 61, 215, 778*, 782, 804, Leben Johannis d. Täufers 238*, 311, 416, Portal 154, Pilastri Acritani 188, Pala d'oro 215, 782, Buchdeckel 215.
Marciana Psalter 159.
Akademie Gemälde 468[26].
S. Maria mater domini Relief 467*.
S. Maria della Misericordia 468[26].
Handel mit Venedig 756, 804.
Verdun Steine von dort in Aachen 8. Alte Kathedrale 182.
Verona S. Zeno Erztür 215, 237, 758[60].
Vezelay 155, 165.
Vic (Indre-et-Loire) Wandgemälde 69, 317*, 764, 765.
Vich Tafelbilder 764[69], 800[131].
Vienne
St. André 155.
St. Pierre 697.
Museum Venus 701.
Vierungstürme 698.
Vieux-Parthenay 155.
Villard de Honnecourt Skizzenbuch 782*.
Villelaure Mosaik 69.
S. Vincenzo al Volturno 750.
Visé Schrein d. h. Hadelin 611.
Vorhänge 706, 725*—739.
Vorkarolingische Handschriften 686.

W

Wachs Wachsmalerei 644.
Walafrid Strabo Gedicht über die Theodorichstatue 14.
Wale Maler 806.
Wallfahrt nach Compostella 611.
Wandbehänge 706, 725, 738.
St. Wandrille Kirche 696, Mosaiken 175, Holzdecke 528.
Wasseruhr 712.
Waulsort Stoffe 727.
Wechselburg Skulpturen 421.
Welfenschatz 785.
Wellmich Kirche 668.
Welter Michael Maler 591, 597.
Werden
S. Luciuskirche Literatur 88, Baugeschichte 88*, Ausmalung 91*, Figürl. Malereien 70, 93, 201, System 652, Kunstgeschichtl. Stellung 751.
S. Peterskirche Literatur 77, Baugeschichte 77*, 624, Malereien 72, 78*, 626*, 751, Ornamentales 85*, 625*, Michaelsaltar 104[32].
Bilderhandschriften von dort vgl. Berlin.
Wernigerode Stickerei 738*.
Wesel Willibrordikirche Mal. 658[5].
Weslarn Mal. 799.
Westgotische Kunst Daurade in Toulouse 188, Kirchenbauten 713.
Westwerk 698.
Wibald von Stablo 326.
Wibertus Goldschmied in Aachen 786.
Wien
Hofbibliothek Genesis 83, 128, Dagulfpsalter 255, C. theol. graec. 336: 425*.
Hofburg Athosbild 301.
St. Stefan Riesentor 153.
Wiesbaden Bibl. Liber scivias 785.
Wilfrid Bischof 699.
Winchester Kapitelsbibliothek Hs. d. Vulgata 151.
Winkel Theodor Maler 565.
Wintersdorf Kirche 664.
Wiranschehr Zentralbau 689.
Wirth Franz Maler 478.
Wittkop Maler 502.
Wolbero Baumeister 470.
Wolfenbüttel Herzogl. Bibl. Psalter 218, Chronica regia 794.
Wolfhelm Abt in Brauweiler 361.
Worms Paulusmuseum Tafelbilder 801.

X

Xanten
Kirche 12[14], Mal. 658[5].
Michaelskapelle 106, Skulpturen 315*.
Karol. Hs. von dort 707.

Y

York Kathedrale 154, Vorkarol. Kirche 698.

Z

Zelt Geschenk an Karl d. Gr. 712.
Zentralbauten 689—700.
Zeremoniell griechisches 712.
Zierblätter 738.
Zimmernsche Chronik 734.
Znaim Burgkapelle Mal. 765[71].
Zürich Wappenrolle 524[9], Haus zum Loch 528.
Zwerggalerie 273, 435.

II.
DARSTELLUNGEN U. IKONOGRAPHISCHE THEMEN.

A

Abels Opfer Brauweiler 374, 400.
Abendmahl Essen 114* Köln, Maria i. Kap. 239* Köln, St. Maria-Lyskirchen 580*.
Abdenago 377.
Abimelech 157, 194.
Abraham Besuch der 3 Männer in Werden 82* in Köln, St. Maria-Lyskirchen 573*, Geschichte Abrahams in der frühma. Kunst 82, 83, Hildesheim 170, 400, Taten Abrahams 747, Opfer Abrahams 182, 373.
Äbte heilige in der St. Luciuskirche zu Werden 96.
Acacius 495.
Adam Andernach 449*, Ingelheim 746, Brüssel 795*.
Adam und Eva 183 in der Anastasis 213*.
Adelheid Pfalzgräfin 735.
Adler 333, 553, 684, vgl. Evangelistensymbole u. Salvator.
Aegidius Boppard 490*.
Aemilianus Brauweiler 363, 379*.
Agatha 639.
Agnes 759.
Ahasveros König 527, Gastmahl 582*.
Älteste Vierundzwanzig Darstellung in Aachen 20, 59, 704, Ikonographie 62*, 330, 351.
Alban 728.
Albert Abt von Laach 736.
Alexander 323, 747.
Altes Testament 741, 746.
Anastasia 639.
Anastasis Emmerich 207*, Ikonographie 209*, 767, Köln, St. Maria-Lyskirchen 584*.
Anbetung der Könige 195, 588, 809.
Andreas Limburg 503.
Anno Erzbischof Köln, St. Gereon 414, 560.
Antonius Abt Köln, St. Kunibert 812*.
Antonius Einsiedler Brauweiler 393*, Limburg 506*, Köln, St. Kunibert 597*.
Apokalypse Vierundzwanzig Älteste 20, 59, 350.
Apostel 194, Baouit 749, Köln, St. Severin 567, Köln, St. Aposteln 737*, Niedermendig 815*, Köln 750,

783, 814*, Knechtsteden 250*, Hildesheim 331*, Limburg 503*, 517.
Apostelfürsten 732.
Apostelgeschichte 732.
Aqua Limburg 510*.
Ararat Zehntausend Märtyrer vom Berg 490*, 495.
Arche Noah 747.
Aristoteles 734.
Arnold II. Erzbischof 345.
Arsenius Einsiedler Brauweiler 392.
Athanasius 734.
Auferstehung 747.
Auferweckungen 747.
Auferstehende 538.
Augustus 323, 747.
Augustinus 414.
Aussätziger Heilung des 757.

B

Baalspriester 586.
Babel die große Brauweiler 398.
Barbara Linz 615.
Bärin in Aachen 700*.
Baum 715—718*.
Beda 734.
Benedikt 753.
Berufungsvision des Ezechiel 281.
Bileam Köln, St. Maria-Lyskirchen 573*.
Bischöfe heilige Köln, St. Gereon 409, 410, 544*, 556*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 572*, 580*, 581*.
Blacherniotissa Typus der Maria 466, 749.
Boetius Köln 521*, 522, 734.
Bonifacius Mainz 778^{94}.
Bruno Köln 789, 794*.
Bundeslade 719*, 721.

C (vgl. auch K)

Cäcilia 639, 788*, Darstellungen auf Teppichen 731.
Cäsar 323.
Cassius Schwarzrheindorf 346 Köln, St. Gereon 411*, Bonn 441*, 780, Nideggen 639.
Centaur 168, 393*.
Chaos 734.
Cherubim 128, 310, 329, 330, 719*, 748, 750, 788*.
Childerich König 623.
Chlamys 417.
Chöre von Seligen Schwarzrheindorf 349*.
Christentum Triumph des 414.
Christophorus 760, Bonn 442*, Bacharach 452*, Limburg 519, Köln, St. Kunibert 593, Niedermendig 814*.
Christus stehend Vorzeichnung in Aachen 29*, Brauweiler 396*, Bonn 441*, Köln, St. Gereon 538*, 552*. Christus segnend Halbfigur Brauweiler 368*, Bendorf 631, vgl. Salvator.
Christuskopf Köln, St. Pantaleon 461*.
Coetus apostolicus 749.
Compostella Darstellung der Wallfahrt 611.
Constantinus 324.
Cosmas Schwarzrheindorf 345, Legende Essen 429*, 773.
Cybele 510^{12}.
Cyprian Brauweiler 378*, Köln, St. Severin 566*, Trier 622, St. Savin 759.
Cyrus 747.

D

St. Damianus Schwarzrheindorf 345, Legende Essen 429*.
Daniel 194, Vision 324, Illustrationen 335^{55}, 356, in der Löwengrube 376, 797*, Knabe 392, als Traumdeuter 398, 400, Köln, St. Maria-Lyskirchen 584, St. Angelo in Formis 752.
Darbringung Jesu im Tempel Schwarzrheindorf 348*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 576*, Köln, St. Kunibert 595*, Braunschweig 807*.
Darius 323.
David Darstellungen i. d. Mosaiken v. St. Gereon i. Köln 139*, Ikonographie **149***, **156***, 180, 181, 400, 747, 752, 777, In der Anastasis 212.
Deësis 194, 370, 408, 408, 567, 732, 778, vgl. Salvator u. Jüngstes Gericht.
Dekoratives System Bonn 442, Andernach 445, Bacharach 451, Boppard 479*, Limburg 502*, 512, Köln, St. Gereon 546*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 571, Köln, St. Kunibert 592, Altenberg 601, Oberbreisig 604, Bendorf 629.
Demetrius Ikonographie 418.
Diakon Köln, St. Gereon 549*.
Diogenes 734.
Dionysius Legende Köln, St. Gereon 540*, Köln, St. Kunibert 593*, 812.
Discretio 734.
Dixiole 759.
Dorotheus Brauweiler 384*, 388, 404, 771.
Drachen und Christus Brauweiler 396*.
Drei Frauen am Grabe Bonn 439*.
Drei Könige 195, 197.
Drei Männer im feurigen Ofen 194, Brauweiler 377*, 404.

E

Ecclesia Schwarzrheindorf 349*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 571*, 574, 579*.
Eduard d. Märtyrer u. d. Bekenner 531.
Eiferbild in den Visionen des Ezechiel 287.
Einsiedler Brauweiler 390*, 400.
Einzug Christi in Jerusalem Köln, St. Maria-Lyskirchen 579*.
Elefanten 706.
Eli Prophet 577.
Elias und Henoch Cruas 179*.
Elias u. d. Witwe von Sarepta Brauweiler 382, 400, Mons 766^{76}.
Elias u. d. Baalspriester Köln, St. Maria-Lyskirchen 586*.
Elias Himmelfahrt Köln, St. Maria-Lyskirchen 587*.
Elisa Köln, St. Maria-Lyskirchen 576*, 587*.
Elisabeth 559.
Emaus Christus in E. 114.
Engel Essen 109, 753, Münstereifel 201, Köln, St. Gereon 414, Byzantinische Tracht 415, 440, Köln, St. Pantaleon 460, 774, Neuß 473*, Köln, St. Gereon 544*, 547*, 551*, Köln, St. Severin 567*, Köln, St. Kunibert 597*, Altenberg 601*, Oberbreisig 606*, Linz 614*, Werden 626*, Germigny-des-Prés 720*, Torcello, Cefalù 779, Soest 797, Methler 799*.
Engel ungeflügelte 786.
Engelsgeschichten Essen 107, 128.
Die drei Engel bei Abraham Werden 82*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 573*.
Englands Eroberung 734.
Entenmuster 706.
Erde Limburg 509, Ikonographisches 510^{12}.
Erweckungsvision Ezechiels 330.
Erzengel Toulouse 178, 194, Köln, St. Gereon 422, 554.
Erzväter 194.
Esaias 194.
Esra 194.
Esther Buch Illustrationen 335^{55}, Gastmahl Köln, Haus am Holzmarkt 527, Köln, St. Maria-Lyskirchen 582*.
Eufrates 511.
Eustachius Schwarzrheindorf 345.
Eva in der Anastasis 213*, Ingelheim 746.
Evangelisten 194, Schwarzrheindorf 308*.

Evangelistenbilder i. d. Hsn. 707, 708.
Evangelistensymbole vgl. Maiestas Domini 512[13], 606*, 632.
Evergisilus Bischof 544, 560.
Ezechias König Brauweiler 380.
Ezechiel 194 Visionen, Malereien in Schwarzrheindorf 279*—293, Darstellungen vor Schwarzrheindorf 329* bis 343, 769*, 771*.

F

Fabeltiere 738.
Flavius Jagd des Königs Boppard 492.
Florentius Schwarzrheindorf 346, Köln, St. Gereon 411*, Bonn 411*.
Flucht nach Ägypten 747.
Fortitudo 584.
Drei Frauen am Grabe Essen 120.
Frauen als freie Künste vgl. dort.
Freie Künste die sieben 179, 181, 521, 741, **744**.
Friedrich I. Kaiser Schwarzrheindorf 319.
Friedrich I. Erzbischof von Köln 783*.
Fruchtkörbe 706.
Fürbitter 370.

G

Gabriel als Verkündigungsengel Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*.
Gabriel Erzengel 102, 178, 194, 512*, 776[87].
Gabriel und Daniel 112*.
Gallus 748.
Gastmahl Köln 525*, 528[14].
Gaza vgl. Samson.
Geburt Christi 195, Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*, Köln, St. Kunibert 594*, Ingelheim 746, Braunschweig 807*.
Geißelung Christi Köln, St Maria-Lyskirchen 580*.
Genesis in Werden 83.
Genesisillustrationen 158.
Georg Ikonographie 418, Limburg 509*, 518*.
Gereon Köln, St. Gereon 411*, 421, 535*, 538*, 554*, Nideggen 639.
Gerhard von Are 736.
Gerhard von Hochstaden 736.
Gertrud Pfalzgräfin 736.
Gervasius 722.
Gideon 331, Brauweiler 372.
Gison 511.
Gnadenstuhl 720.
Goliath und David 144, 157*.
Goten 743.
Gottesvision des Ezechiel 310.
Grablegung Essen 122.
Gregoriusmartyr Köln, St. Gereon 411*, 535*, 555*, Nideggen 639.
Gregorius magnus Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*, 733, 752.
Griechische Sage 734.
Grotesken 531.

H

Habakuk in der Anastasis 212.
Hades in der Anastasis 210*.
Hahn 684*, 685.
Hamann bei Ahasverros 527.
Hamilkar 747.
Händewaschung des Pilatus Schwarzrheindorf 306.
Hanna 577.
Hannibal 747.
Hebräerbrief XI Illustrationen in Brauweiler 365, **399**.
Hedwig Äbtissin 345.
Hedwig Gräfin 736.
Heilige Einzelfiguren Karol. Vorzeichnungen in Aachen 28.
Heilige Ritterliche Ikonographie **417***.
Heinrich I. 744.
Heinrich II. 324.
Heinrich IV. u. Heinrich V. in Schwarzrheindorf 320.
Heinrich Pfalzgraf 736.
Helena Köln, St. Gereon 135, 421, 538*, 558*, 560.
Henoch und Elias Cruas 179*, Brauweiler 374.
Henochs Himmelfahrt Köln, St. Maria-Lyskirchen 587*.
Herakles und Samson 151.
Heraklius 324.
Heribertus Bischof 544.
Herodes Predigt d. Johannes vor ihm u. Gastmahl 231*.
Hieronymus Brauweiler 390*.
Hildebert Bischof 560.
Hildebold Bischof 560.
Hildegard Visionen 785.
Himmelfahrt Christi Essen 120, Köln, St. Maria-Lyskirchen 585*, Ingelheim 747, Fulda 749.
Himmelfahrt Mariä Bonn 439*.
Himmelsrichtungen 512[13].
Hiob Brauweiler 387*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 582*, Köln 421[43].
Hippocentaur Brauweiler 393*.
Hippolytus Schwarzrheindorf 346, Brauweiler 383*, 404.
Hirsch 176, 511[12], 684, 734.
Hirschkuh u. d. h. Aegidius Boppard 492*.
Hochzeit des Lammes 352.
Hohepriester 331, 747.
Höhlenbewohner Brauweiler 390.
Höllenfahrt Christi vgl. Anastasis.

I (J)

Jagdszenen 180, 531.
Jahreszeiten 179, 512[13].
Jahve in Schwarzrheindorf 293.
Jakob ringt mit dem Engel 110, **128***, Himmelsleiter 110, **128***.
Jakobus maior 194, 195, 400, 492, Limburg 508*, Niedermendig 815*, Oberbreisig 606*, Linz 609, 794, Brauweiler 658, Ikonographie **611***.
Jeremias in der Anastasis 213.
Jerusalems Belagerung 282.
Johannes Diaconus 522.
Inferus in der Anastasis 213*.
Johannes der Evangelist auf Patmos Schwarzrheindorf 347*, Köln, St. Gereon 536, Oberbreisig 604*, Soest 797.
Johannes der Täufer, Geschichte in Werden, 82, 194, Zyklus in Köln, Maria i. Kapitol 227*, 767, Schwarzrheindorf 345, Brauweiler 370, 400, Bacharach 453, Boppard 498*, Limburg 513*, Köln 522*, Köln, St. Gereon 553*, Köln, St. Severin 566, 567, Nideggen 636*, 812, Gerresheim 660, Soest 776, 797, Sorö u. Hagested 776[87], Köln, St. Pantaleon 789.
Jonas in der Anastasis 213.
Jonas u. d. Walfisch 602.
Joseph Geschichte 183, 194, Einzelfigur 514.
Josua 747.
Isaaks Geburt Köln, St. Maria-Lyskirchen 578.
Isaaks Opfer 170 Brauweiler 373.
Isaias in der Anastasis 213. Weissagung 330, Vision 335[55], Isaias und Ezechias Brauweiler 380, Martyrium Brauweiler 387*.
Isis 684.
Judas Maccabaeus Brauweiler 371.
Jüdische Geschichte 734.
Judith Buch, Illustrationen 335[55].
Jungfrauen Schwarzrheindorf 350*, Linz 614*, Nideggen 639*, kluge u. törichte Jungfrauen Nideggen 639, 813, St. Avold 748.
Jünglinge die drei im feurigen Ofen Brauweiler 377*.
Jüngstes Gericht Essen 106, 121, **257**, 344, Köln, St. Gereon 538, Trier 621, Sargenroth 633*.

Justina Brauweiler 378*.
Justinian Bildnis u. Kriege 743.

K (vgl. auch C)

Kains Brudermord 747.
Kaiserbilder 318, 743.
Kampfesszenen 759.
Kardinaltugenden 512[13], Köln, St. Maria-Lyskirchen 571*, 783, vgl. Tugenden.
Karinus in der Anastasis 211.
Karl d. Große 324, 492, 743, 747.
Karl Martell 747.
Karmel Gottesurteil am 587.
Katharina Köln, St. Gereon 559*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 588, 809, Linz 615*, Nideggen 639, Soest 798, Köln, St. Kunibert 807*.
Kettenpanzer 417.
Kindermord in Bethlehem 196, 747.
Kirchenväter 734.
Könige, drei 195, Köln, St. Maria-Lyskirchen 588*.
Königsgestalten Schwarzrheindorf 318*, 355, Bonn 780*, Brüssel 795*.
Königin von Saba Köln, St. Gereon 409*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*.
Konrad III. Schwarzrheindorf 319.
Konstantin Kaiser 747. zu Pferde 182, stehend Köln, St. Gereon 560*, 791.
Konstantinopel 744[17].
Kreuz 597, 606.
Kreuzabnahme Christi Köln, St. Maria-Lyskirchen 584*, Aschaffenburg 796.
Kreuzerfindung Köln, St. Kunibert 597.
Kreuzigung Christi Köln, Maria i. Kap. 241*, Schwarzrheindorf 305, 327, Andernach 448*, 812, Köln 531*, Köln, St. Severin 567, Köln, St. Maria-Lyskirchen 572, Köln, St. Kunibert 596*, 600*, Ingelheim 747.
Kriege spanische 741.
Krokodil 684.
Krönung Mariä Köln, Maria i. Kap. 240, Köln, St. Kunibert 594*, Sammlung Schnütgen 790[121], Altenberg 602.
Kuno Herzog 794.
Künste vgl. Sieben freie Künste.
Kyriotissa 749.

L

Lambertus Legende Trier Dom 622*.
Lamm 201*, 531, 734, 751.
Langobardengeschichte 742.
Laster vgl. Tugenden.
Laurentius Schwarzrheindorf 345, Köln, St. Gereon 550*, 791, 799*, Darstellungen auf Teppichen 731.
Lebensalter 170.
Lebensbaum 716.
Leuchter Siebenarmiger 331.
Leucius in der Anastasis 211.
Liturgia coelestis 354.
Lorum 417.
Löwe 140, 155, 176, 181, 201, 511[12], 684*, 734 vgl. Evangelistensymbole u. Salvator.
Löwenbändiger 706.
Lucia 639.
S. Lucius i. d. St.-Luciuskirche zu Werden 94*, 95, 752.
Ludgeriden (?) i. d. St.-Luciuskirche zu Werden 95.
Lysias Präfekt 431.

M

Mäander 201*, 446, 762*.
Maccabäer Bücher, Illustrationen 335[55].
Maiestas Domini vgl. Salvator thronend.
Malusius Schwarzrheindorf 346.
Marcellinus Brauweiler 388.
Marcus Venedig 779*.
Margareta Linz 614, Tournai 766*.
Maria Vorzeichnung in Aachen 26*, Baouit 257*, Schwarzrheindorf 350*, Goslar 357, Brauweiler 370, Köln, St. Gereon 408, 422*, 553, Bonn 441*, 780, Andernach 449, Köln, St. Pantaleon 461*, 463, 774, Boppard 498*, Köln, St. Severin 566*, Oberbreisig 604*, Nideggen 637*, 812, Gerresheim 660, Köln, St. Aposteln 789, Soest 778, Venedig 779, Baouit 749, Florenz 800*, Köln, St. Aposteln 737*, Byzanz 730
Maria Aegyptiaca Brauweiler 390*, Limburg 513[14].
Maria Magdalena, Essen 119, Köln 522*, Köln, St. Severin 566*, Soest 798*.
Marien drei Bonn 433, 780*.
Maria als Platytera Köln, St. Pantaleon 465*, Ikonographie 466.
Mariens Tod Köln, St. Kunibert 595*, 809, Sammlung Schnütgen 790[121].
Martianus Capella Köln 521*.
Martinus Linz 613, Goldbach 751, Mainz 778[94].
Märtyrer i. allg. 356 Darstellungen 404, 732.
Märtyrer der thebäischen Legion Werden 84, Köln, St. Gereon 135, 411*, 535*, 554*, Nideggen 638*.
Zehntausend Märtyrer Boppard 490*, 495.
Mater ecclesia 354, 356*.
Maternus Bischof Köln, St. Gereon 414, 544*, 560.
Mauritius Werden 80, 84*, Schwarzrheindorf 345, Nideggen 639.
Maximinus Brauweiler 394, Trier 748.
Medardus Brauweiler 395, 628.
Medizin 744.
Melania virgo Brauweiler 392*.
Melchisedek 194.
Menas 418.
Merkur 521.
Merkur und Philosophie Vermählung 734.
Meßschnur der Mann mit der 291.
Messe des h. Ägidius Boppard 494*, des h. Severus Boppard 486.
Micha Prophet in der Anastasis 212.
Michael Erzengel, Seelenwäger 104, 105, 124, 759*, Medaillon 311*, Halbfigur 512.
Misach 377.
Monatsbilder 147, 167, 180, 181, 734.
Moses 181, 331, 333, 531, 578*, 579*, 747.
Muschel vgl. Jakobus maior.

N

Nabuchodonosor 323, 377, Traum Brauweiler 396*, 398.
Naeman und Elisa Köln, St. Maria-Lyskirchen 576.
Nebukadnezar vgl. Nabuchodonosor.
Nereide 684.
Nestor 418.
Neues Testament 741, 746.
Nikolaus Limburg 506, 509*, 518, Ikonographisches 506[9], Köln, St. Maria-Lyskirchen 588, Köln, St. Kunibert 597*, 809, 812*, Trier, Dom 621*.
Ninus 747.
Noah 734, 747.

O

Oblatio pueri 348.
Oceanus 510[12].
Olibrius 766.
Orestes martyr 404.
Ornamente Germigny 56*, Aachen 69*, Werden 91*, Knechtsteden 253, 255*, Brauweiler 364, Köln, St. Gereon 407, vgl. Dekoratives System.

Bedeutung des Wanderns der Ornamente 675, 686.
Orpheus und Eurydice 734.

P

Palmenbaum 715.
Panagia 749, 799.
Pantaleon 464*, 783*, 789.
Panther 734.
Pantokrator 194, 778, 782.
Paradies 746.
Paradiesesflüsse Die 176, Reims 179, 181, Aschaffenburg 310*, 326, Limburg 511*, 512[13], Gerona 734, Köln 750.
Passion 732.
Patmos Johannes auf 347*.
Patroklus Münster 420*.
Paulinus Brauweiler 394*, 404.
Paulus in Knechtsteden 250*, Schwarzrheindorf 308, Worms 801, Köln, St. Pantaleon 464*, Limburg 503*, 506*, 519, Rom, S. Prassede 723*, Byzanz 730.
Paulus Eremita Brauweiler 394*.
Pelikan 602.
Petrus in Knechtsteden 250*, Schwarzrheindorf 308, 345, im Gefängnis Brauweiler 385*, Martyrium Brauweiler 388*, Köln, St. Pantaleon 465*, Limburg 508*, Linz 613, Petri Kreuzigung Limburg 515*, Rom, S. Prassede 723*, Pallium m. Darstell. 726, 731, 732, Byzanz. 730, Goldbach 751, Worms 801.
Phalaris 747.
Pfauen 197, 684.
Pfingstfest Essen 120, Köln, St. Maria-Lyskirchen 586*, Fulda 749.
Philippus Apostel 814*, tauft den Kämmerer 110.
Philister Brauweiler 380*.
Philosophie 521, 734.
Phison 511.
Phoenix 602, 734.
Physiologus 480, 530.
Pilatus Christus vor Pilatus Emmerich 207*, Händewaschung, Schwarzrheindorf 306*.
Pilger 609, 611, 794, vgl. Jakobus maior.
Pinienzapfen 702.
Pippin 747.
Platytera vgl. Maria.
Plectrudis Köln 789*.
Portarius 347.
Porträtbildung Allgemeines 321.
Propheten Essen 110, 194, 330, Hildesheim 331*, Brauweiler 370*, Köln, St. Gereon 408, Bonn 439*, 780, Neuß 473*, Limburg 506*, Köln, St. Severin 567, Köln, St. Maria-Lyskirchen 576* ff., Gerresheim 662*, Ingelheim 474, St. Angelo in Formis 754, Soest 776, 797.
Kleine Propheten i. d. Bibel v. Rosas 335[55].
Protasius 723.
Pyramus und Thisbe 734.

R

Radegundis 759.
Raphael Erzengel 104, 776[87], Raphael und Tobias 112*.
Ravenna Kirche Boppard 484.
Reinigungsopfer 348.
Reliquienkreuz 597.
Königliche Reiter 323.
Rinozeros 734.
Ritterliche Heilige Ikonographie 417*, 777, Köln, St. Gereon 422, 554*, Nideggen 638*, 813.
Ritterromane Darstellungen 738.
Rom 744[17].
Römische Sage 734.
Romulus 747.
Rotes Meer, Zug durch das 747.

S

Saba Königin von, Köln, St. Gereon 409*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*
Sachsenkriege 742, 747[23].
Sagum 417.
Salome Tanz Köln, Maria i. Kapitol 231*.
Salomon 180, 325, 331, 747, Köln, St. Gereon 409*, Einzug in Jerusalem Köln, St. Maria-Lyskirchen 583*, Teppich 734, Soest 777.
Salvator thronend Aachen 20, 704, 786*, Rom, Lateran 20[44], Köln, Maria i. Kap. 243*, Knechtsteden 250*, Ikonographie 256*, Schwarzrheindorf 308, 344, Brauweiler 368*, Köln, St. Gereon 408*, Köln, St. Pantaleon 462,* 782, 789, Boppard 490*, 498*, Limburg 515*, 518*, 782, Köln, St. Severin 566*, Köln, St. Kunibert 592*, Trier 621*, Bendorf 630*, Sargenroth 632, Nideggen 636*, Gerresheim 661, Mailand 722, Konstantinopel 730, St. Avold 748, Köln, Dom 749, Bunzlau 765[71], Znaim 765[71], Gernrode 765[71], Jumièges 766[74], Soest 776*, Sorö 776[87], Hagested 776[87], Venedig 778*, Torcello 779, Messina, Palermo 779, Mainz 778[94].
Samariter guter 728.
Samson Darstellungen in den Mosaiken von St. Gereon in Köln 139*, Ikonographie 149*, Brauweiler 380*, Limburg 513*, 781, Köln, St. Maria-Lyskirchen 587*, Altenberg 602.
Samuel im Tempel Köln, St. Maria-Lyskirchen 577.
Samuel und David 145.
Sara vgl. bei Abraham.
Sarepta Witwe von, Brauweiler 382*, 771*, Altenberg 602.
Satanas i. d. Anastasis 213*.
Saul Geschichte 157 ff., Brauweiler 381.
Savinus 759.
Schächer der gute Brauweiler 375.
Schalen in Händen von Cherubim 750.
Schlachten 738.
Schlange 511[12].
Die eherne Schlange Köln, St. Maria-Lyskirchen 583*.
Schöpfung Gerona 734.
Seele aufgehoben 784*.
Seeungeheuer 684.
Seligkeiten 786.
Semiramis 747.
Seraphim 748, 788.
Seth 795*.
Setne Höllenfahrt 210.
Severinus 566.
Severus von Ravenna Legende Boppard 483*—489, 781.
Sibylle 574.
Sidrach 377.
Sieben freie Künste 179, 181, 520.
Siebenschläfer Brauweiler 395*, 404.
Siegesreiter 731.
Siegfried Pfalzgraf 736.
Simeon Hohenpriester in der Höllenfahrt 211.
Simeon Bischof Martyrium Brauweiler 382*.
Sintflut 734, 747.
Sirene 168.
Sohn verlorner 728.
Sokrates 734.
Stadtbild 613, 743.
Stammbaum Christi St. Gallen 529, Hildesheim 530, Braunschweig 807.
Stammbäume 744.
Stephanus Schwarzrheindorf 344, Brauweiler 386, 400, Köln, St. Gereon 550, Mals 751, Mainz 778[94], Worms 801.
Sternbilder Metz 530.
Stier des Lukas 559, vgl. Evangelistensymbole u. Salvator.
Stiftshütte 728.
Stola 415.
Stifterbilder Schwarzrheindorf 344, Neuß 473*, Köln 531*, Trier 621, Laach 735.
Sündenfall 746.

Susanna Brauweiler 392.
Synagoge Köln, St. Maria-Lyskirchen 571*, 577.

T

Tablium 417.
Tauben 197, 684.
Tau Aufmalung des Zeichens 289*, Deutung 326, 332, 766[76].
Taufe Christi Köln, Maria i. Kapitol 227*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 576*, Ingelheim 747.
Tempel Jerusalems Aufmessung und Bau 292, 747.
Tempelreinigung Schwarzrheindorf 295*, 327.
Tellus 744[15].
Terra Limburg 509.
Tetramorph 329, 331, 338, 633.
Thebäische Legion i. d. Peterskirche zu Werden 84, in Köln vgl. ritterliche Heilige.
Thekla Brauweiler 376*, 404.
Theodor 419, 420.
Theodora 743.
Theodorich Bildnisse 743.
Theodosius 324, 747.
Theotokos 354, 467, 776, 797.
Theuderich König 623.
Thisbe 734.
Thronsessel 777.
Thomas von Canterbury 806.
Tiburcius 788*.
Tierdarstellungen Valence 176, Boppard 480*, Köln 523*, Metz 530*.
Tierkreis Köln, St. Gereon 147, Ikonographie 167, 180, 181.
Tobias Buch Illustrationen 335[55].
Tomyris 747.
Trabea 415.
Transfiguration vgl. Verklärung Christi.
Tugenden und Laster 166, 170, 179, 181, Schwarzrheindorf 312*, 327, 773*, Ikonographie 314—318*, Prüfening 357, 414.
Turnier 738.
Tygris 511.
Typologischer Bilderkreis Köln, St. Maria-Lyskirchen 571*, Karol. Denkmäler 741, 746.

U

Ungarn 744.
Uriel Erzengel 197.
Ursula Linz 613*, 794.

V

Valerianus 788*.
Vandalen 743.
Verklärung Christi Schwarzrheindorf 297*, Köln, St. Maria-Lyskirchen 579, Ikonographie 299 — 305*, 327.
Verkündigung an die Hirten 746.
Verkündigung Mariä Köln, St. Maria-Lyskirchen 574*, Köln, St. Kunibert 594*, Ingelheim 746.
Verlorener Sohn 728.
Versuchung Christi 747.
Viergespann 706.
Viktor 559, 639.
Viktoria 723.
Vincentia Boppard 485.
Visionen des Ezechiel vgl. Ezechiel.
Vögel 738.
Volkstracht 781.
Vorfahren Christi Schwarzrheindorf 295, 325.

W

Wappendarstellungen Köln 523*, in karol. Zeit 731, 739.
Weber der h. Severus als solcher 489.
Weihrauchgefäße 750.
Weinreben 188.
Weisheit 745.
Weltreiche des Altertums 323.
Weltrichter 747, vgl. Salvator.
Wilhelm Pfalzgraf 736.
Wilhelm von Vercelli Nideggen 638*.
Winde 338.
Wölfin in Aachen, 700*.
Wunder Christi 757[60].

X

Xenophon 734.

Z

Zacharias u. d. Engel Gabriel 227*.
Zacharias Prophet 356, 400.
Zelt 721.
Zimmern Darstellung d. Wallfahrt d. Brüder v. Zimmern 734.
Zosimas Priester Brauweiler 390.

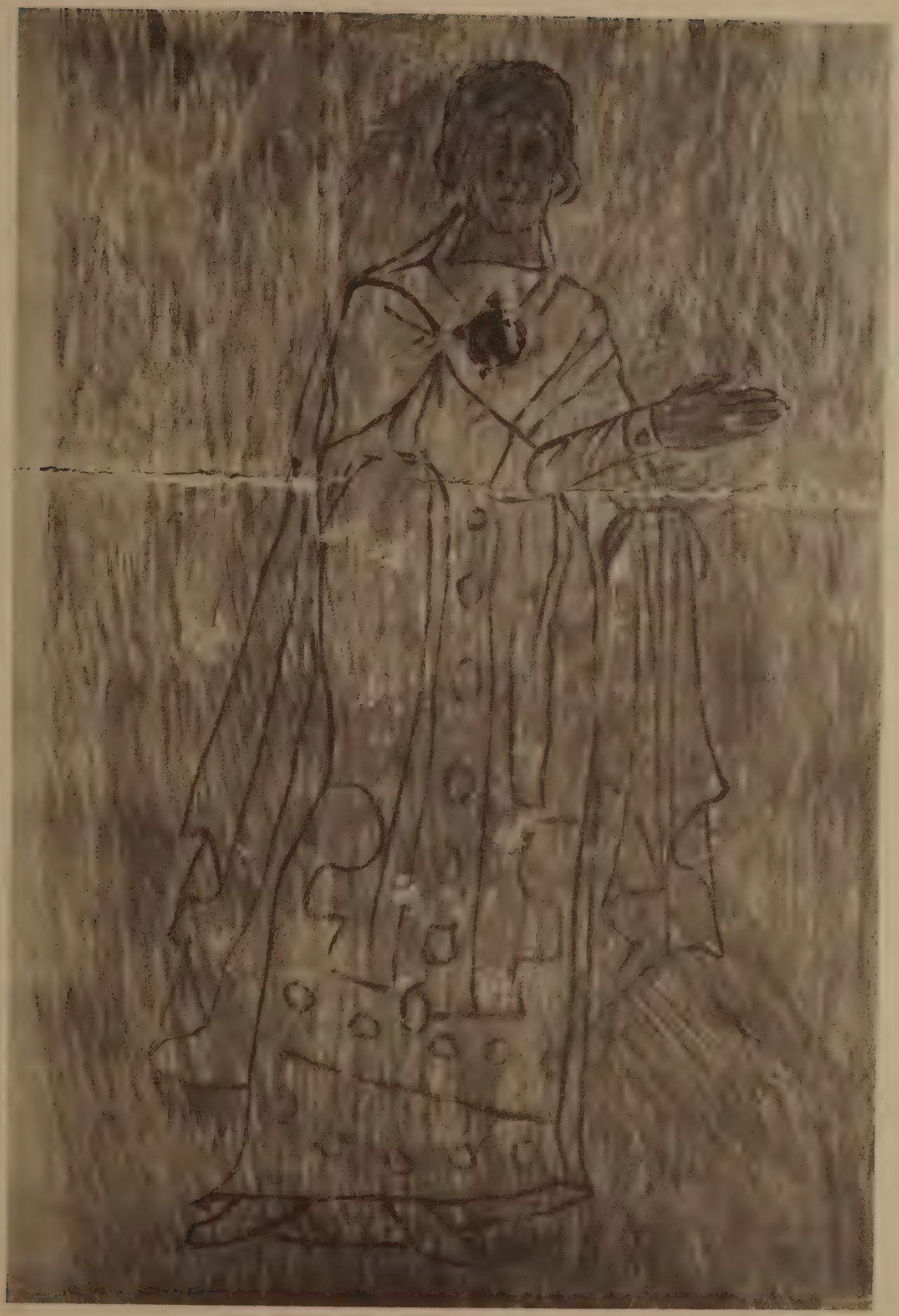
VERZEICHNIS DER TAFELN

MIT ANGABE DER GRÖSSEREN PARALLELDARSTELLUNGEN IN DEM TAFELBAND „DIE ROMANISCHEN WANDMALEREIEN DER RHEINLANDE", DÜSSELDORF 1905.

Tafel I. Aachen, Münster. Reste der Vorzeichnungen für die Mosaiken in der Kuppel (Taf. 1).
„ II. Aachen, Münster. Einzelfigur im untern Umgang.
„ III. Aachen, Münster. Einzelfigur im untern Umgang.
„ IV. Aachen, Münster. Malereien im untern Umgang.
„ V. Aachen, Münster. Die Kaiserloge mit den Resten der ottonischen Ausmalung.
„ VI. Aachen, Münster. Reste der ottonischen Dekoration in der Kaiserloge (Taf. 3).
„ VII. Werden, Peterskirche. Bemalung des Tonnengewölbes in der südlichen Altarnische.
„ VIII. Werden, Peterskirche. Bemalung des Tonnengewölbes in der nördlichen Altarnische.
„ IX. Werden, Luciuskirche. Wandmalereien an den Hochwänden des Ostteiles (Taf. 5).
„ X. Werden, Luciuskirche. Rekonstruktion der Dekoration im Ostteil. — Einzelfiguren in den Nischen des Ostteiles (Taf. 6).
„ XI. Essen, Münsterkirche. Malereien im Westchor (Taf. 7).
„ XII. Essen, Münsterkirche. Malereien der beiden Nischen im Westchor (Taf. 8).
„ XIII. Köln, St. Gereon. Übersichtsblatt über die Mosaiken in der Krypta.
„ XIV. Münstereifel. Wandmalerei am Triumphbogen.
„ XV. Emmerich, Martinskirche. Malereien in der Krypta (Taf. 16).
„ XVI. Köln, St. Maria im Kapitol. Gewölbemalerei in der Krypta (Taf. 17).
„ XVII. Köln, St. Maria im Kapitol. Malerei an der Südwand der Krypta und Details.
„ XVIII. Knechtsteden, Abteikirche. Wandmalerei in der Westapsis (Taf. 15).
„ XIX. Schwarzrheindorf, Unterkirche Der Zyklus aus den Visionen des Ezechiel (Taf. 19).
„ XX. Schwarzrheindorf, Unterkirche. Blick in den nördlichen Kreuzarm der Unterkirche (Taf. 22).
„ XXI. Schwarzrheindorf, Oberkirche. Blick in den östlichen Kreuzarm der Oberkirche (Taf. 22).
„ XXII. Brauweiler, Kapitelsaal. Übersichtsblatt der Deckengemälde (Taf. 26).
„ XXIII. Brauweiler, Kapitelsaal. Südwestliches Gewölbefeld und dekorative Friese (Taf. 27).
„ XXIV. Brauweiler, Kapitelsaal. Bemalung des Nordwestjoches.
„ XXV. Brauweiler, Kapitelsaal. Zwei Gewölbekappen.
„ XXVI. Brauweiler, Kapitelsaal. Blick nach Norden.
„ XXVII. Köln, St. Gereon. Blick in die Apsis.
„ XXVIII. Köln, St. Gereon. Einzelfiguren im Hochchor (Taf. 25).
„ XXIX. Bonn, Münster. Malereien im Chorhause (Taf. 31).
„ XXX. Köln, St. Pantaleon. Tympanon im nördlichen Querschiff. — Reste der Malerei im Westbau (Taf. 37 oben).
„ XXXI. Boppard, Severuskirche. Die Legende des h. Severus (Taf. 34).
„ XXXII. Boppard, Severuskirche. Das dekorative System (Taf. 32).
„ XXXIII. Limburg, Dom. Dekoration über den Emporen im Mittelschiff (Taf. 50).
„ XXXIV. Limburg, Dom. System der Bemalung im Langhause (Taf. 49).
„ XXXV. Köln. Wandmalerei aus einem Haus bei St. Aposteln.
„ XXXVI. Köln, St. Gereon, Taufkapelle. St. Katharina und St. Helena (Taf. 45).
„ XXXVII. Köln, St. Gereon, Taufkapelle. St. Konstantin (Taf. 44).
„ XXXVIII. Köln, St. Severin. Bemalung der Apsis.
„ XXXIX. Köln, St. Kunibert. Bemalung einer Nische im Chorhause.
„ XL. Oberbreisig, Pfarrkirche. System der Dekoration im südlichen Seitenschiff.
„ XLI. Nideggen, Pfarrkirche. Malerei im Ostchor.
„ XLII. Germigny-des-Prés. Mosaik in der Hauptapsis.

ὥσπερ ξένοι χαίρουσι πατρίδα βλέπειν
οὕτως καὶ τοῖς κάμνουσι βιβλίου τέλος

AACHEN, Münster. Reste der Vorzeichnungen für die Mosaiken in der Kuppel



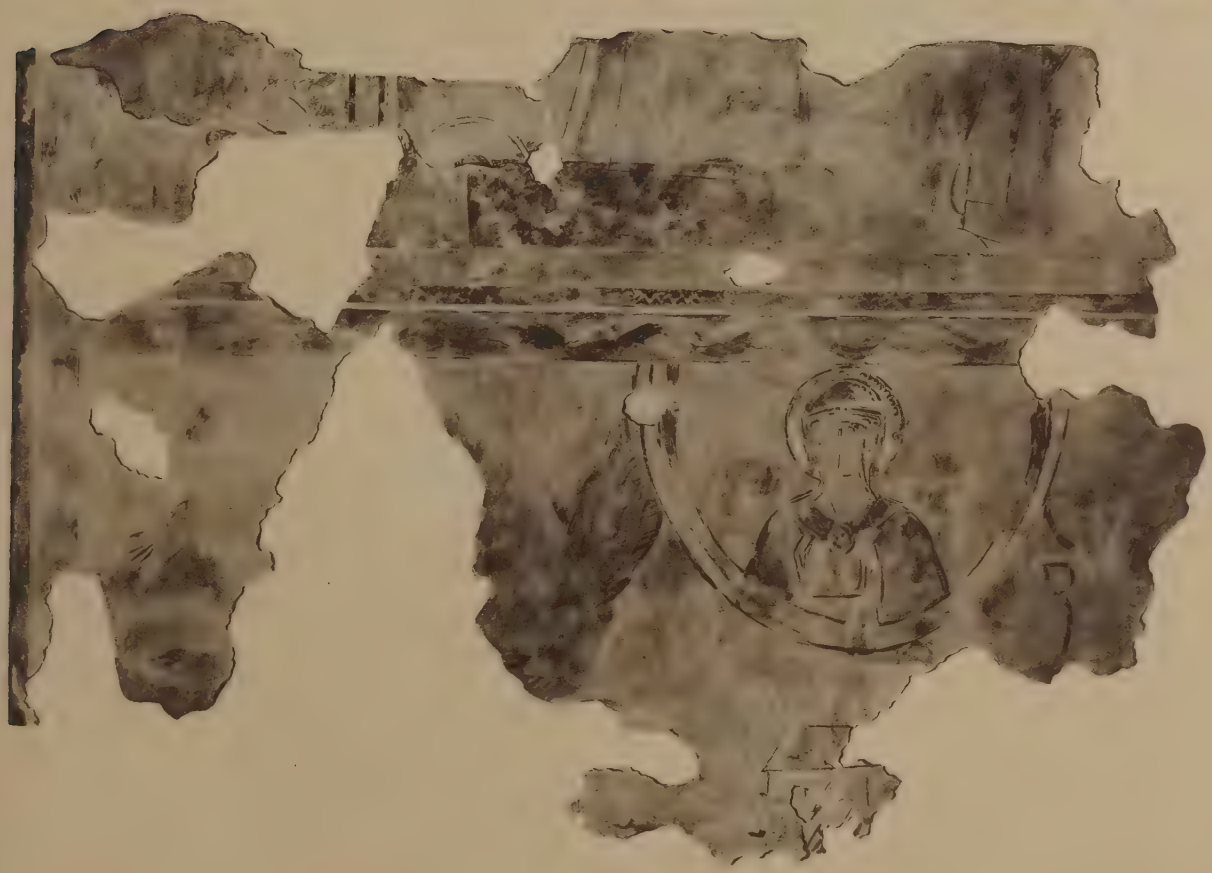
AACHEN, Münster. Einzelfigur im untern Umgang

AACHEN, Münster. Einzelfigur im untern Umgang

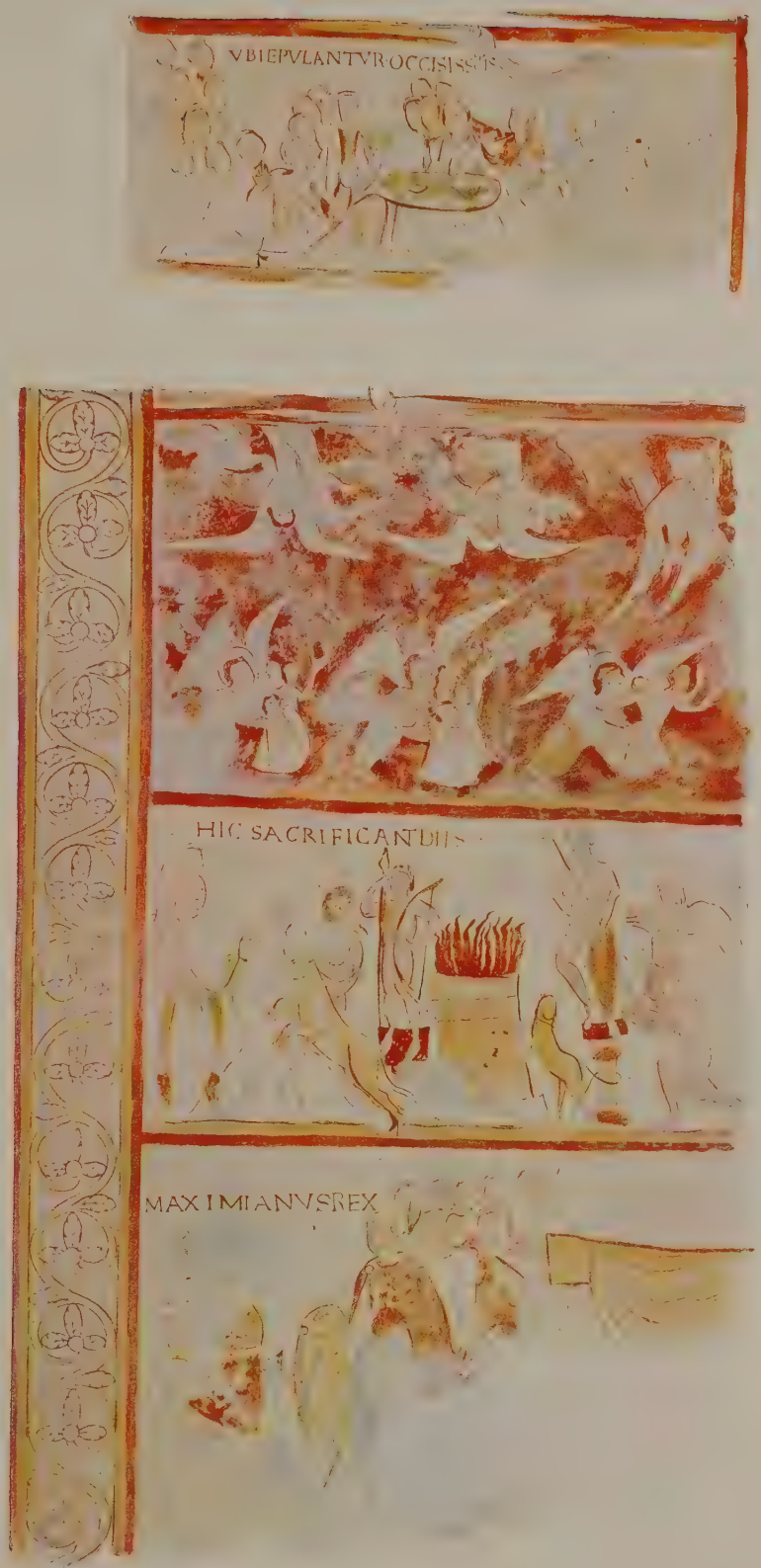
AACHEN, Münster. Malereien im untern Umgang

AACHEN

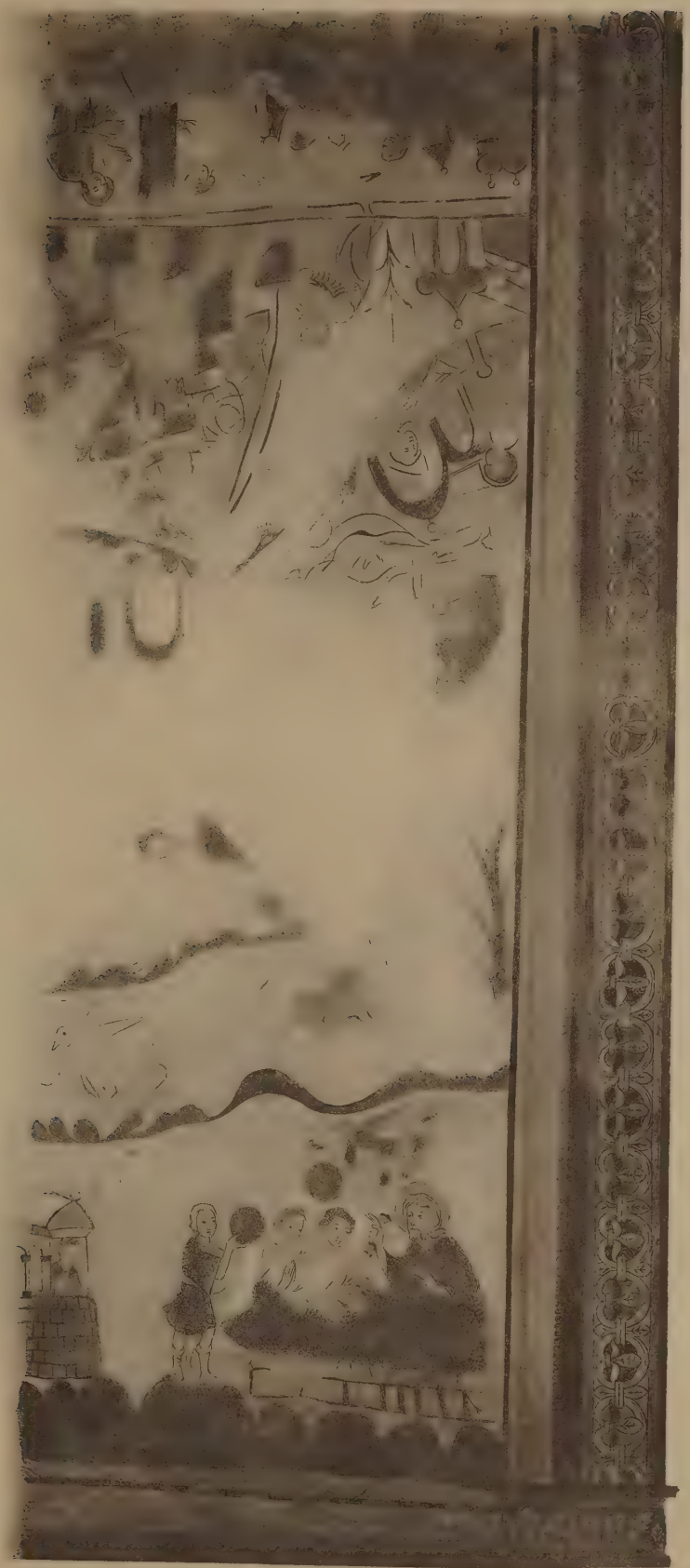
Die Kaiserloge mit den Resten der ottonischen Malereien · Aquarell von K. Rhoen um 1860



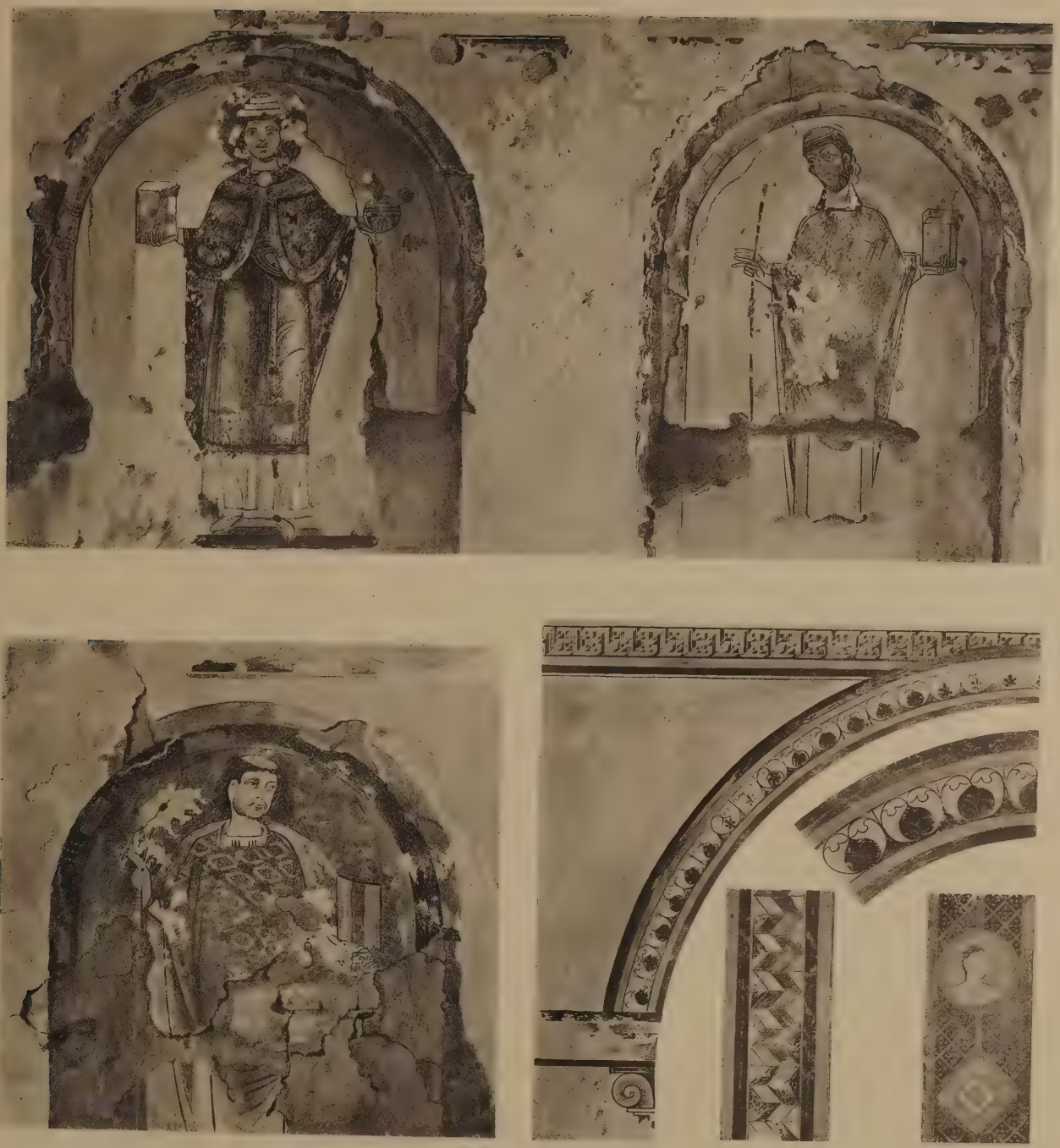
AACHEN, Münster. Reste der ottonischen Dekorationen in der Kaiserloge



WERDEN, PETERSKIRCHE
Gewölbemalereien in der südlichen Altarnische



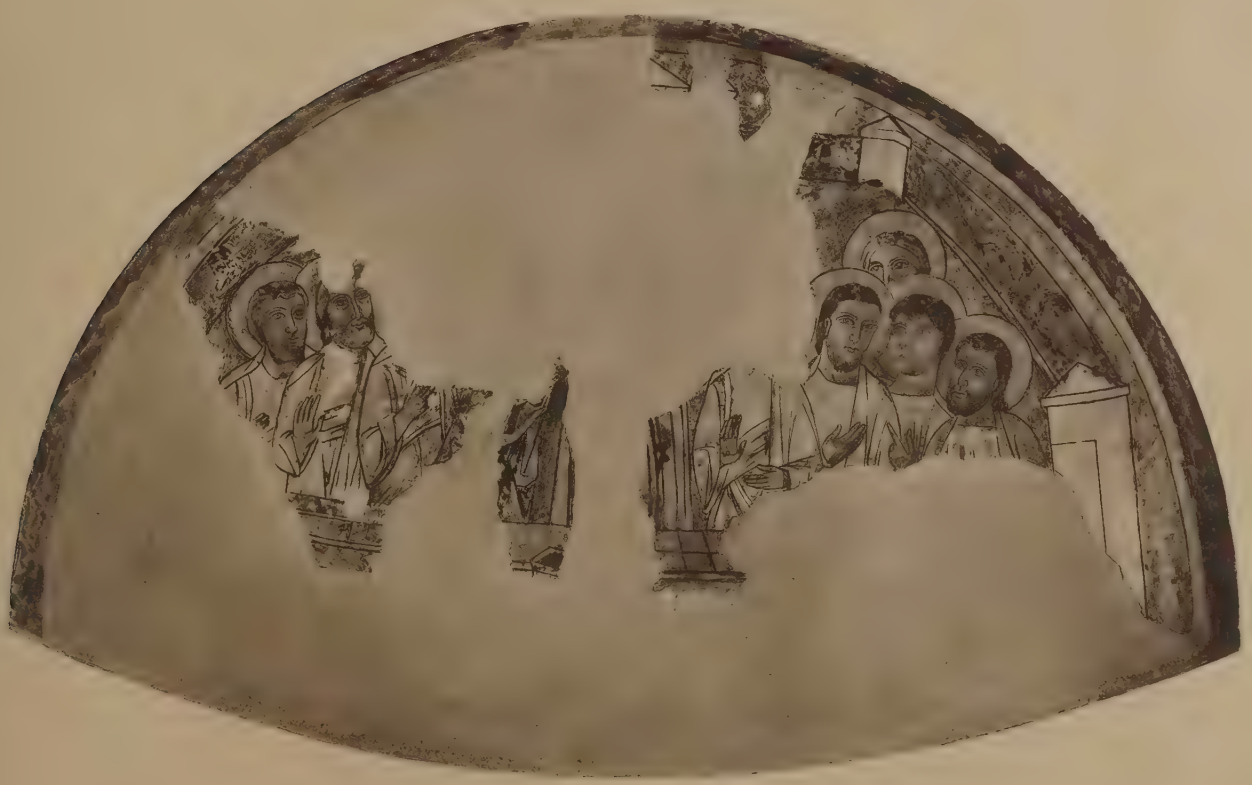
WERDEN, Peterskirche. Bemalung des Tonnengewölbes in der nördlichen Altarnische



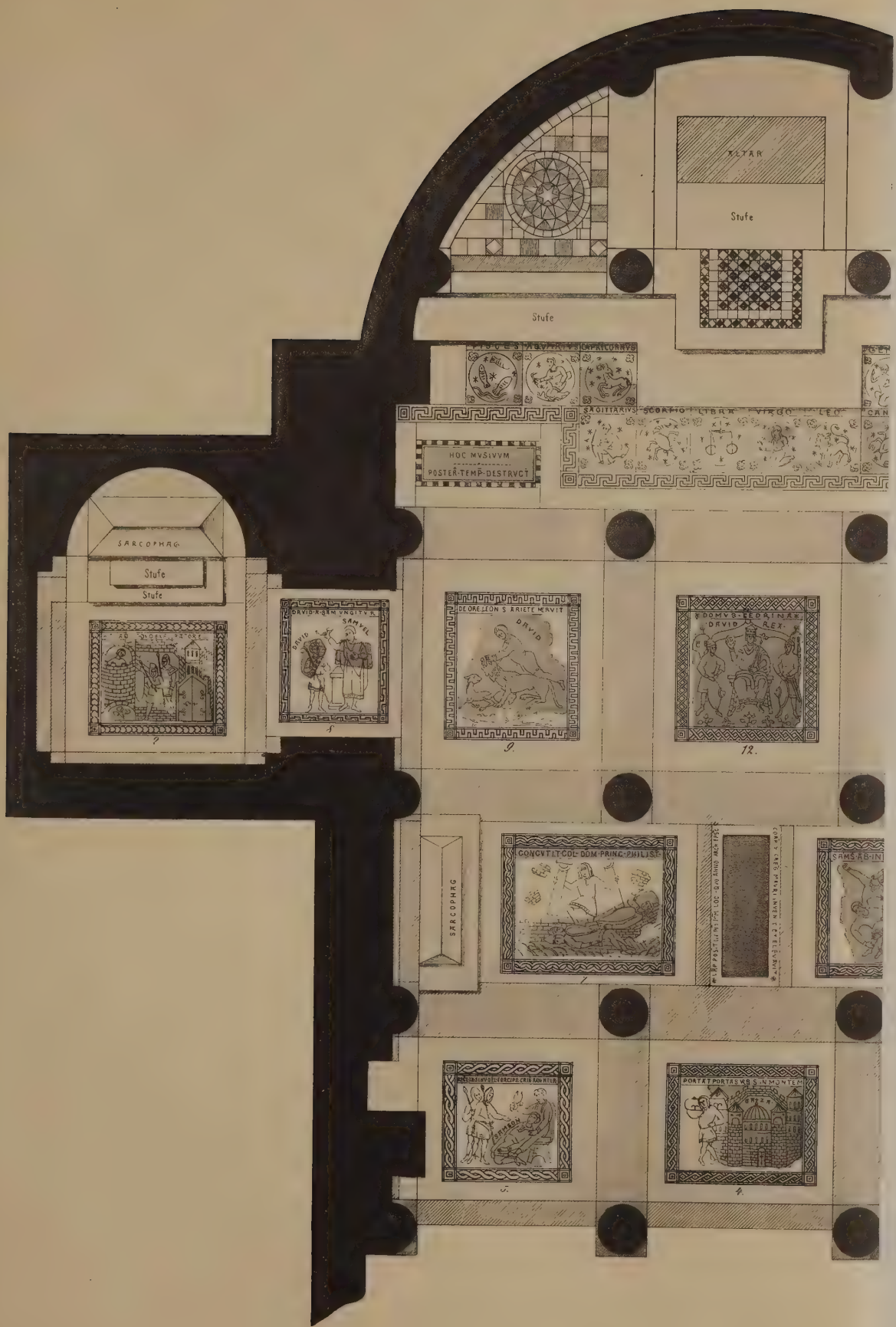
WERDEN, Lucius-Kirche
Wandmalereien an den Hochwänden des Ostteiles

WERDEN, Lucius-Kirche
Rekonstruktion der Dekoration im Ostteil. — Einzelfiguren in den Nischen des Ostteiles

ESSEN, Münsterkirche. Malereien im Westchor



ESSEN, Münsterkirche
Malereien der beiden Nischen im Westchor



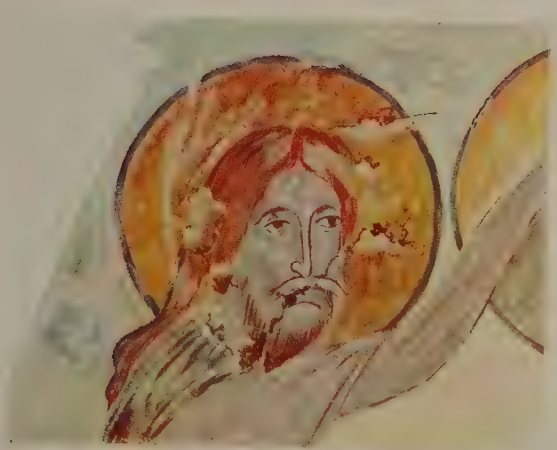
KÖLN, St. Gereon. Übersichtsblatt über die Mosa

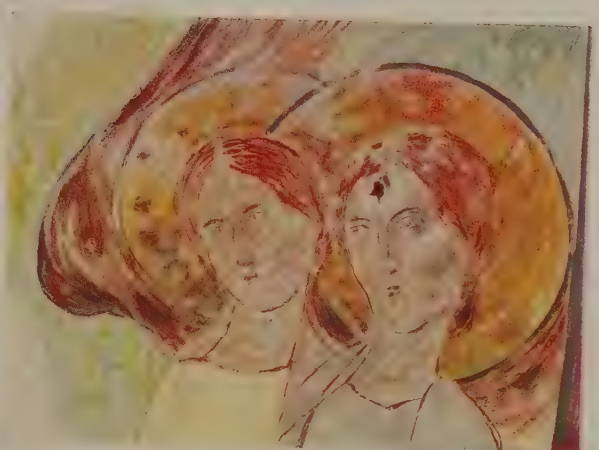
üken in der Krypta

MÜNSTEREIFEL
Wandmalereien über dem Triumphbogen der Stiftskirche

EMMERICH, Martinskirche. Malereien in der Krypta

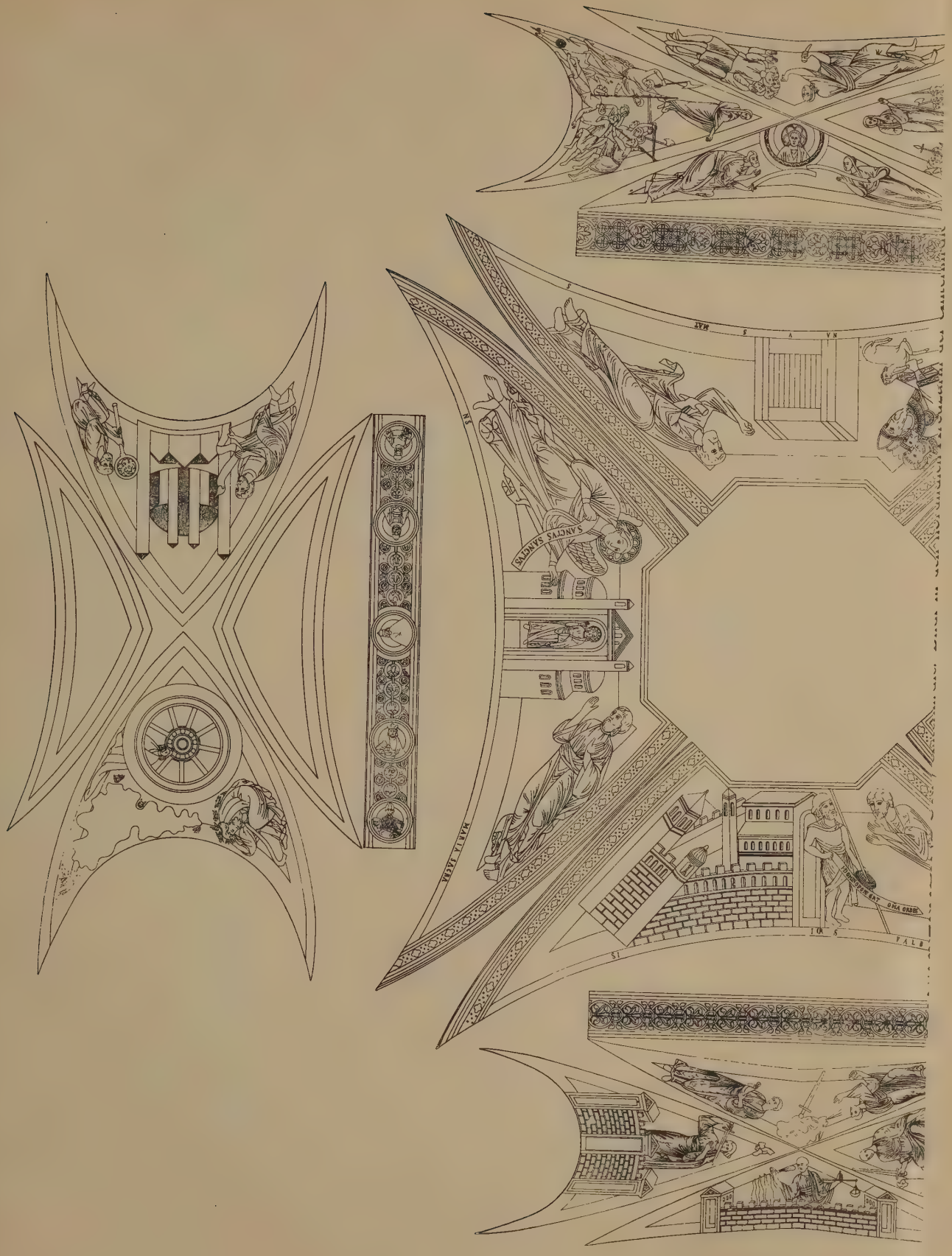
KÖLN, St. Maria im Kapitol
Gewölbemalerei in der Krypta





KÖLN, ST. MARIA IM KAPITOL
Wandmalereien aus der Krypta

KNECHTSTEDEN, Abteikirche. Wandmalerei in der Westapsis

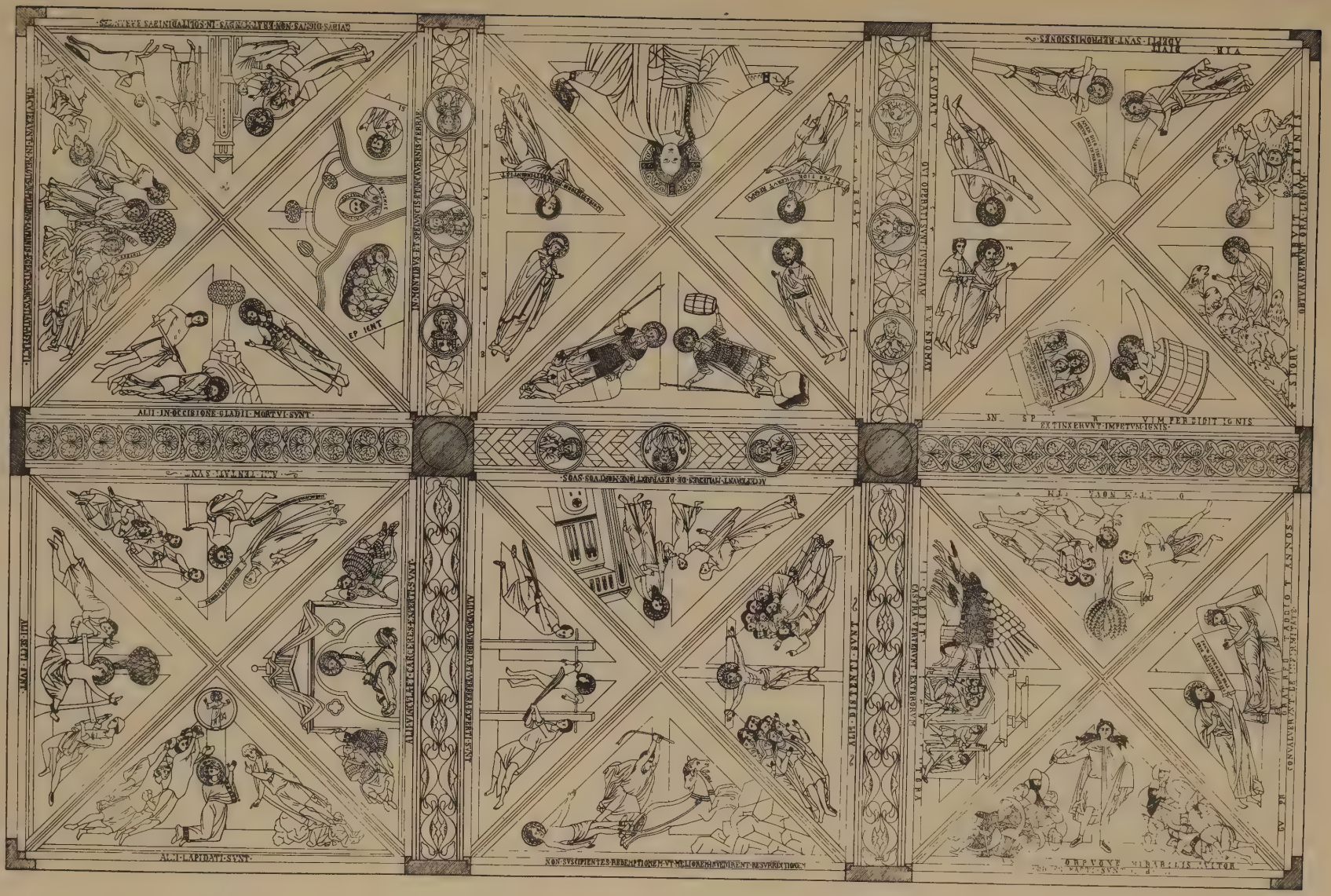


SCHWARZRHEINDORF, Unterkirche.. Der Zyklus

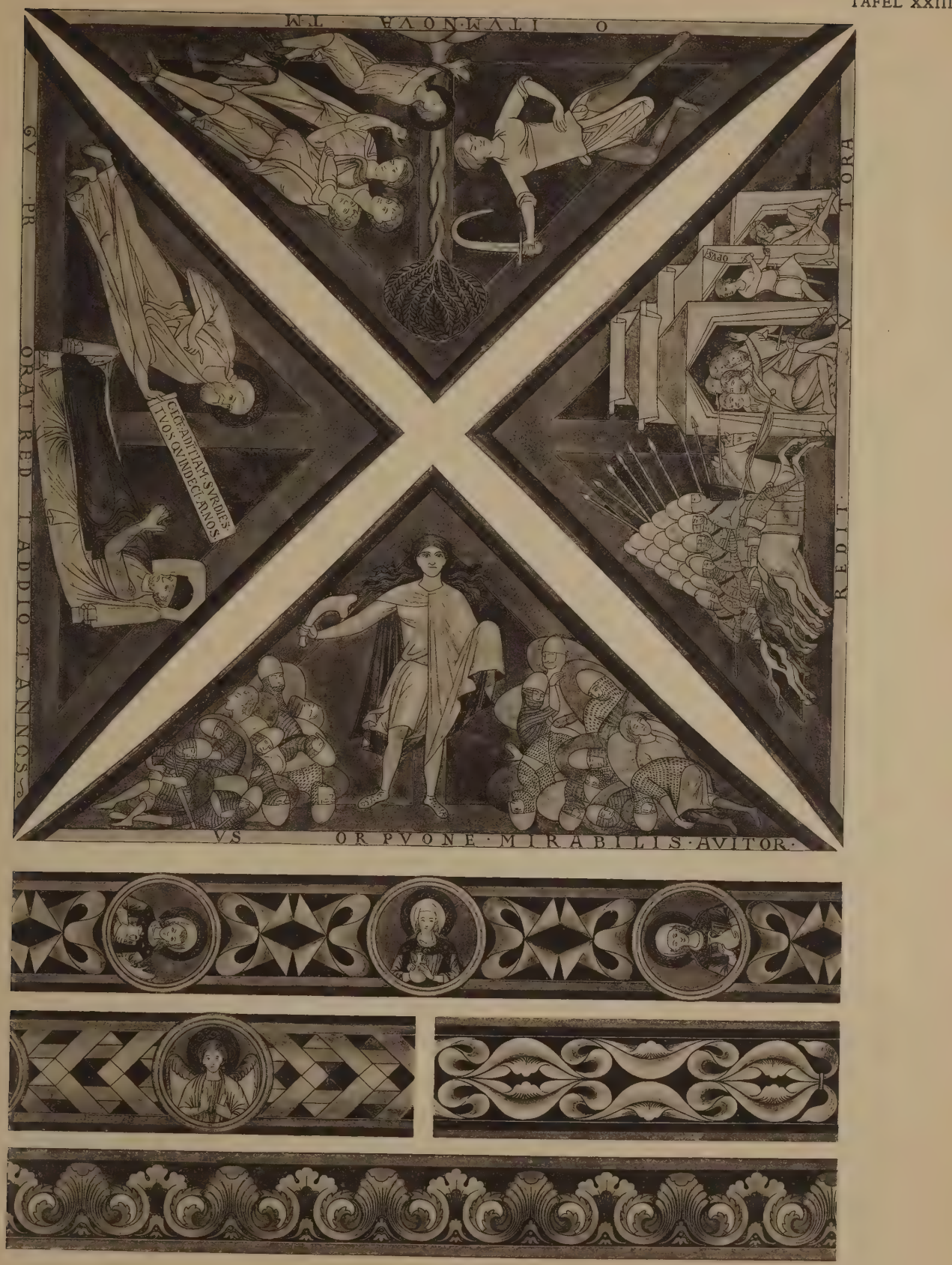
aus den Visionen des Ezechiel

SCHWARZRHEINDORF, Unterkirche. Blick in den nördlichen Kreuzarm der Unterkirche

SCHWARZRHEINDORF, Oberkirche. Blick in den östlichen Kreuzarm der Oberkirche



BRAUWEILER, Kapitelsaal. Übersichtsblatt der Deckengemälde



BRAUWEILER, Kapitelsaal. Südwestliches Gewölbefeld und dekorative Friese

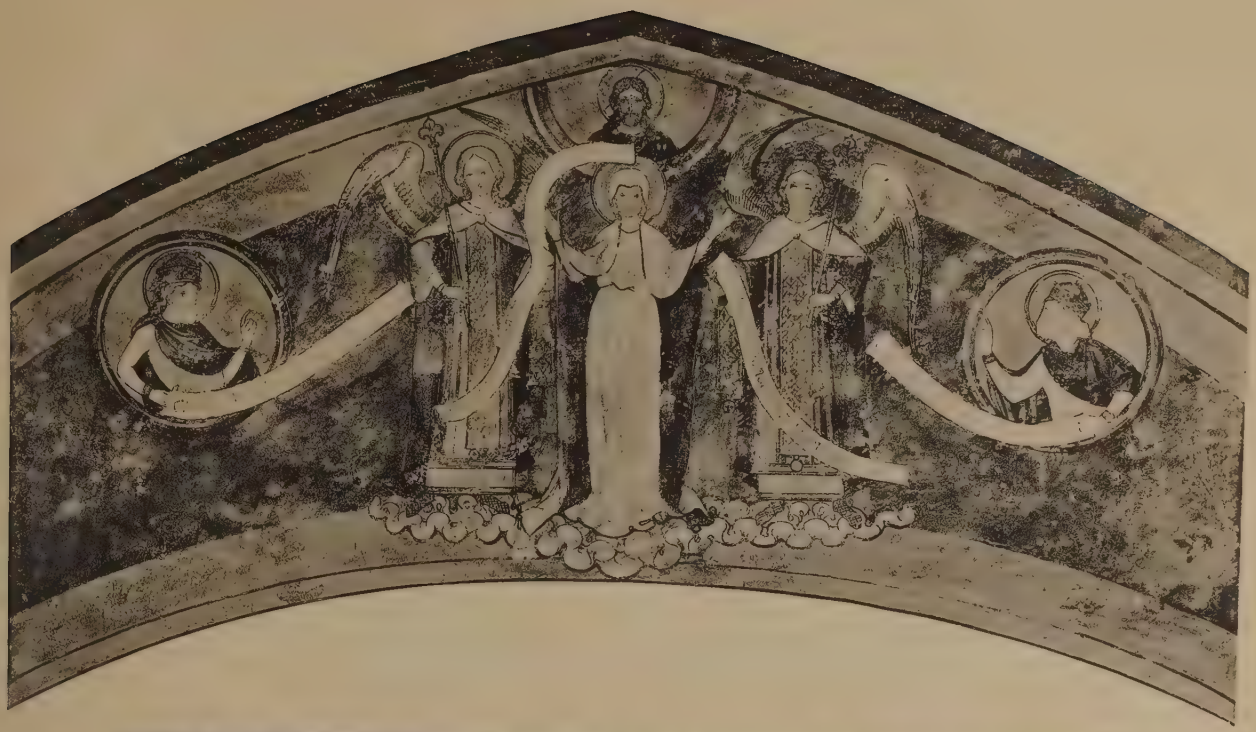
BRAUWEILER, Kapitelsaal. Bemalung des Nordwestjoches

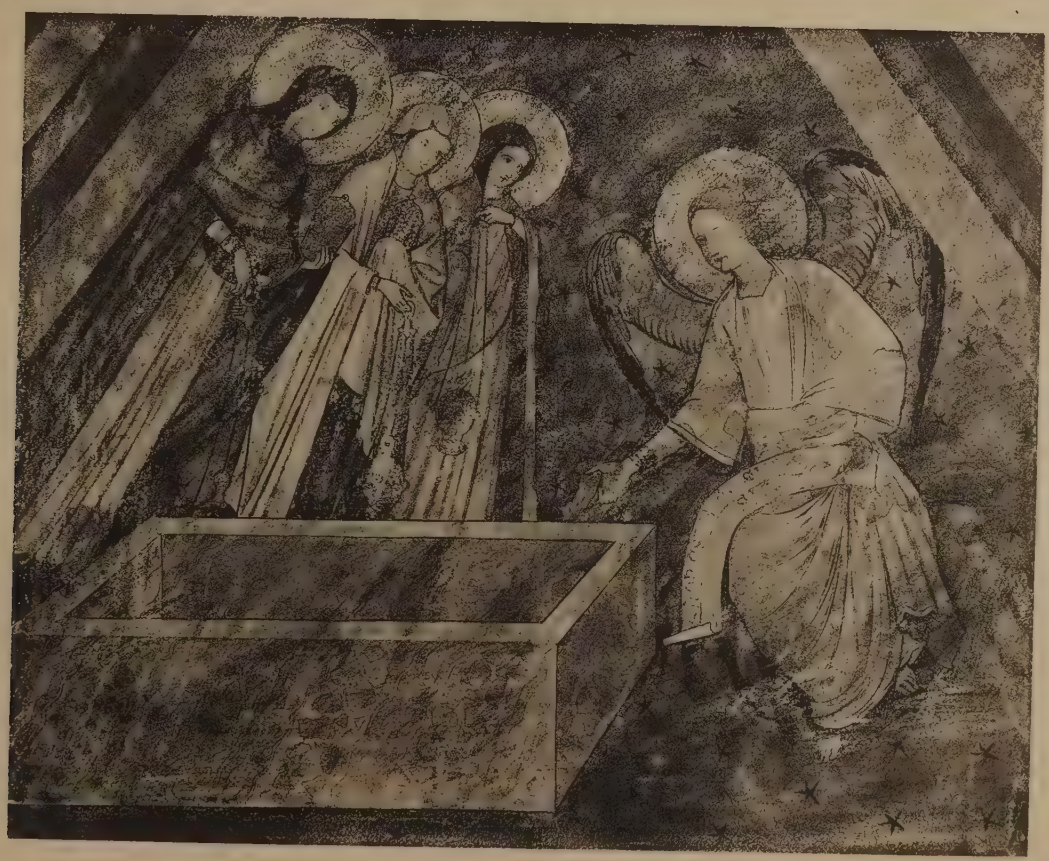
BRAUWEILER
Malereien an den Gewölben des Kapitelsaales

BRAUWEILER, Kapitelsaal. Blick nach Norden

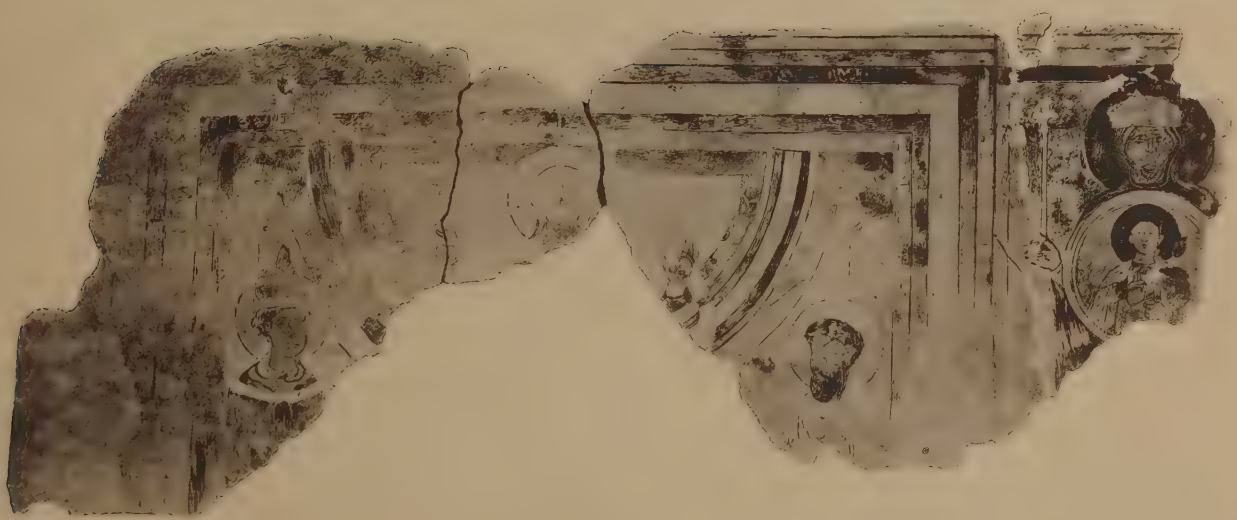
KÖLN, St. Gereon. Blick in die Apsis

KÖLN, St. Gereon. Einzelfiguren im Hochchor



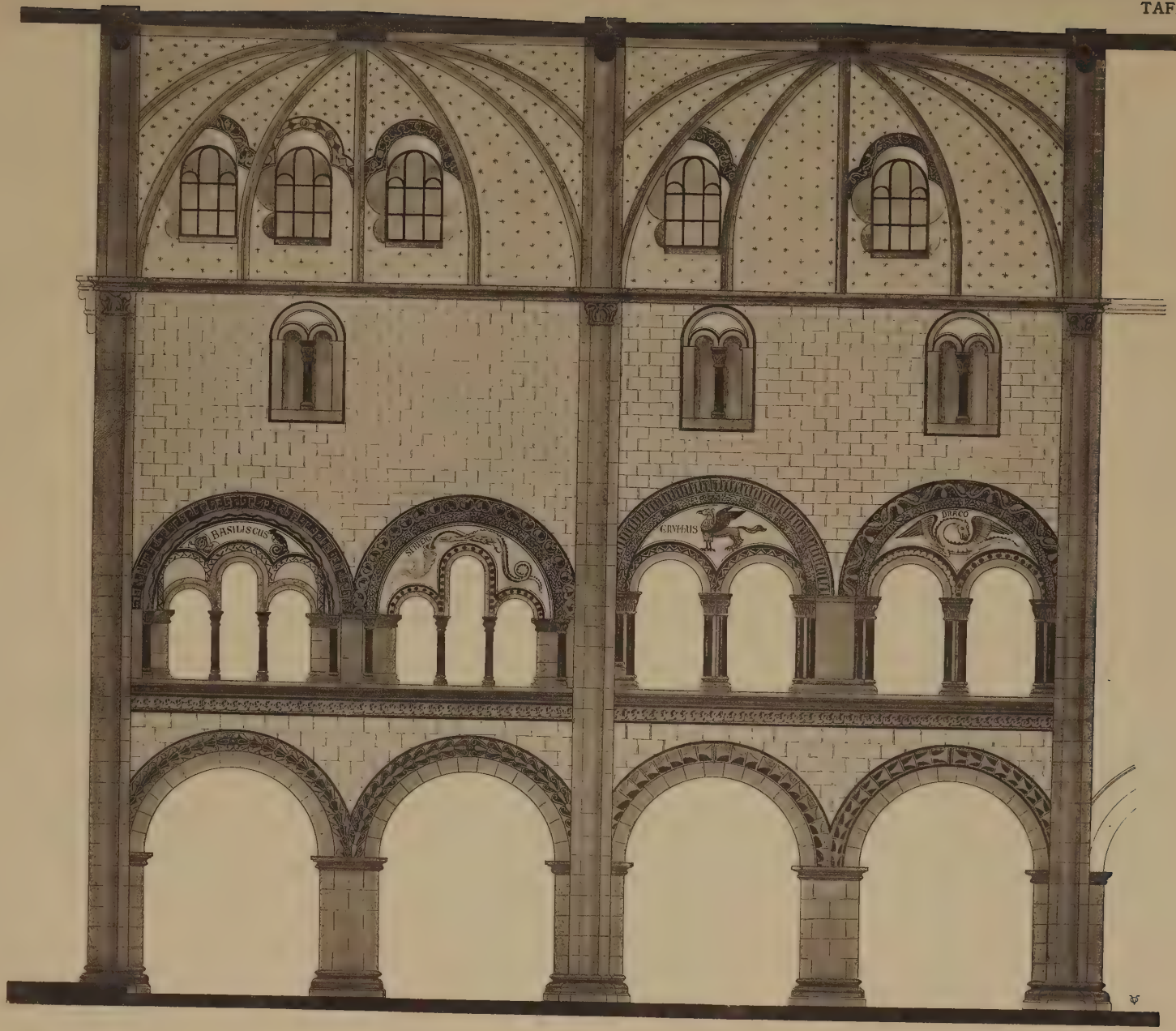


BONN, Münster. Malereien im Chorhause



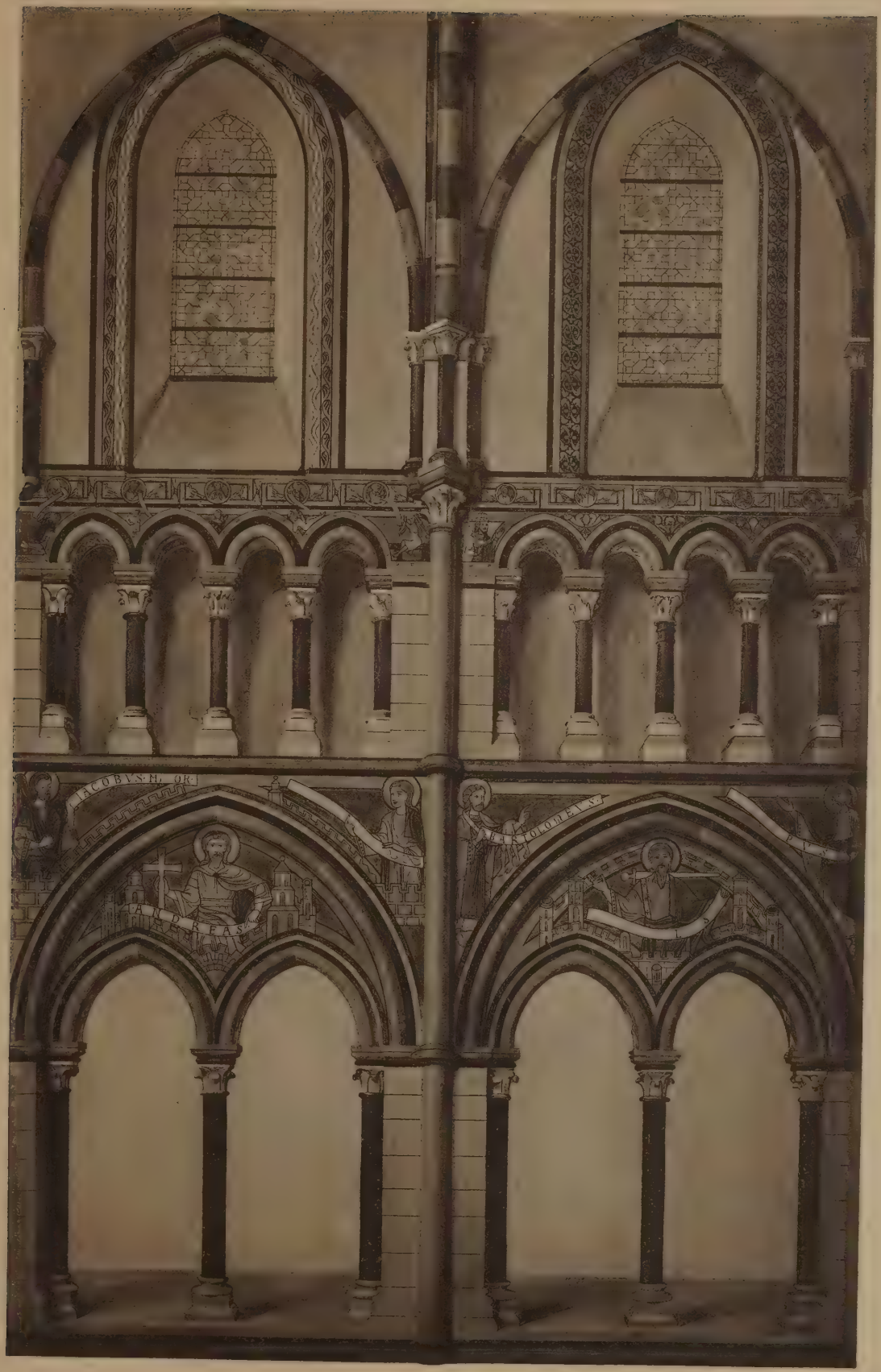
KÖLN, St. Pantaleon
Tympanon im nördlichen Querschiff. Reste der Malerei im Westbau

BOPPARD, Severuskirche. Die Legende des h. Severus



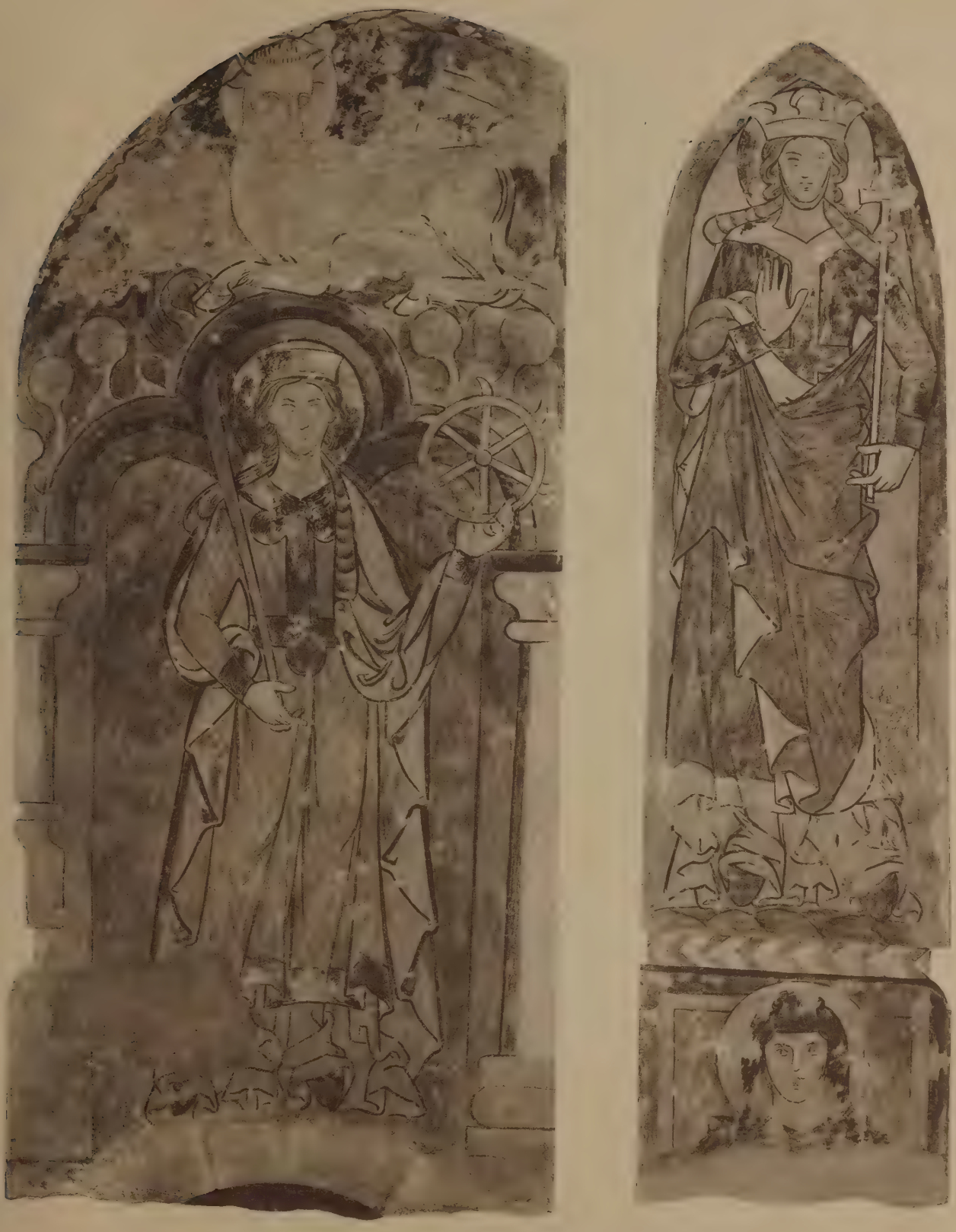
BOPPARD, Severuskirche. Das dekorative System

LIMBURG, Dom. Dekoration über den Emporen im Mittelschiff



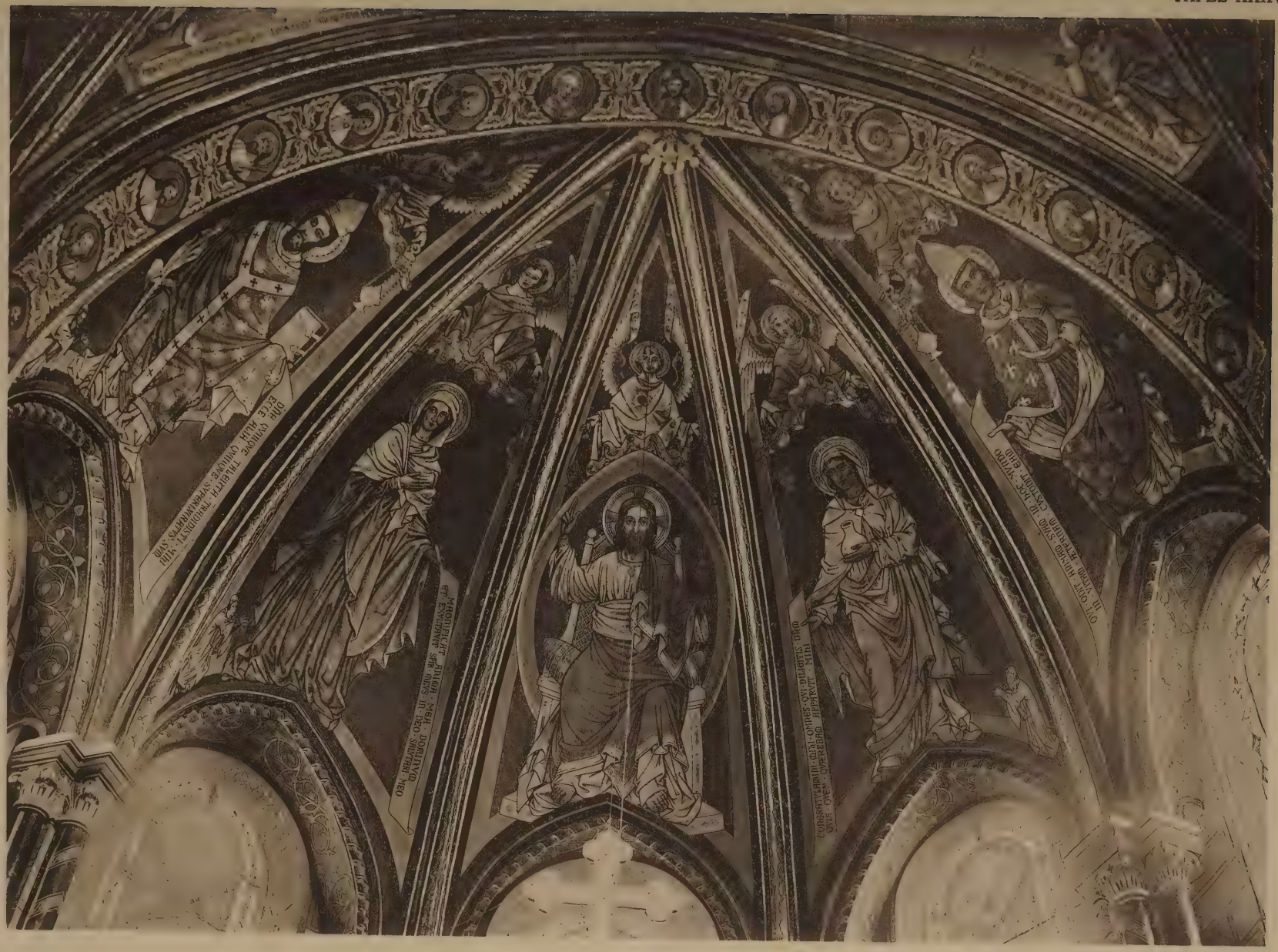
LIMBURG, Dom. System der Bemalung im Langhause

KÖLN
Wandgemälde aus einem Privathause bei St. Aposteln



KÖLN, St. Gereon, Taufkapelle. St. Katharina und St. Helena

KÖLN
St. Gereon · Der h. Konstantin in der Taufkapelle



KÖLN, St. Severin. Bemalung der Apsis

KÖLN, St. Cunibert. Bemalung einer Nische im Chorhause

OBERBREISIG, Pfarrkirche. System der Dekoration im südlichen Seitenschiff

NIDEGGEN, Pfarrkirche. Malerei im Ostchor

GERMIGNY-DES-PRÉS
Karolingisches Mosaik in der Hauptapsis